В. РАГОЙША

ПАЭТЫКА МАКСІМА ТАНКА

ВЫДАВЕЦТВА БДУ імя У. І. ЛЕНІНА
МІНСК 1968

Пад рэдакцыяй
праф. М. Р. ЛАРЧАНКІ

Рагойша В. П.
Р 14 Паэтыка Максіма Танка. Мінск, Выд. БДУ імя У. І. Леніна, 1968.
228 с. 1600 экз. 70 к. У перапл.

У кнізе даследуецца непаўторны свет вобразнасці і рытму паэзіі Максіма Танка. Акцэнтуючы ўвагу на творчасці паэта апошняга дзесяцігоддзя, аўтар імкнецца выявіць сутнасць і прычыны яе эвалюцыі, характар пошукаў аднаго з лепшых майстроў паэтычнага слова ў галіне вершаванай формы. Значнае месца адводзіцца высвятленню некаторых малавывучаных пытанняў тэорыі паэзіі (умоўна-асацыятыўная вобразнасць, верлібр і інш.).

Кніга адрасуецца літаратуразнаўцам, настаўнікам сярэдніх школ, студэнтам філалагічных факультэтаў, усім, хто цікавіцца праблемамі развіцця беларускай літаратуры.

7-4-3 **8Бел2**
48-68

Прадмова

Апошнім часам савецкае літаратуразнаўства актыўна ўзялося за даследаванне літаратуры (у тым ліку паэзіі) як мастацтва слова. Сведчанне гэтага — кнігі і артыкулы па паэтыцы, сярод якіх навуковай грунтоўнасцю, арыгінальнасцю разваг вылучаюцца працы М. Бахціна, М. Гея, В. Вінаградава, М. Кацюбінскай, В. Кожынава, П. Паліеўскага, В. Цімафеевай, А. Чычэрына. Пастаноўка праблемы змястоўнай формы ў розных яе аспектах выразна адчуваецца ў капітальнай трохтомнай «Тэорыі літаратуры», якую не так даўно выдала Акадэмія навук СССР (1962—1965). Што датычыцца беларускай навукі пра літаратуру, то паасобныя пытанні паэтыкі закраналіся ў праблемных кнігах «Слова і вобраз» У. Юрэвіча (1961), «Характар. Стыль. Дэталь» Р. Шкрабы (1965), «Ад слова да вобраза» А. Яскевіча (1968), «Янка Брыль—мастак» Л. Русаковай (1968), а таксама ў манаграфіях і артыкулах Д. Бугаёва, Р. Бярозкіна, У. Калесніка, А. Клышкі, А. Лойкі, І. Навуменкі, І. Ралько і інш. Здаецца, назаўсёды мінуўся той час, калі «само па сабе даследаванне формы як такой пачынала здавацца чымсьці метадалагічнага няправільным».[1]

Разам з тым дагэтуль яшчэ да канца не высветлены многія тэарэтычныя асновы паэтыкі, нават такія, як прадмет яе, методыка

1. Советскаое литературоведение за 50 лет. Л., "Наука", 1968, стар. 380

даследавання і інш. У залежнасці ад таго, на якую палавіну словазлучэння «мастацтва слова» звяртаецца асноўная ўвага, вывучэнне паэтыкі кіруецца то ў літаратуразнаўчы, то ў лінгвістычны бок. Сёння асаблівасцямі формы паэзіі зацікавіліся статыстыка, тэорыя знака (семіётыка); школа акадэміка А. Калмагорава актыўна дастасоўвае да літаратуразнаўства матэматычныя прыёмы даследавання. Абыходзіць усё гэта ўвагай было б няправільным. Відаць, новы падыход да вывучэння мастацкіх твораў павінен узяць тое найбольш карыснае, што маецца ў розных навуковых кірунках, павінен аб'яднаць і лінгвістычны, і эстэтыка-стылістычны, і літаратуразнаўчы прынцыпы аналізу. Як правільна зазначыў акадэмік В. Віградаў, «толькі далейшае паглыбленне вывучэння праблем стылістыкі і паэтыкі, што шырока ахоплівае ў сваім руху ўсе сродкі структурнай лінгвістыкі, тэорыі інфармацыі, статыстыкі, розных тэорый знака і інш. і выярае іх якасную здатнасць для вырашэння вялікіх задач моўна-мастацкай творчасці, можа прывесці да належных вынікаў».[1]

Вывучэнне паэтыкі пэўнага пісьменніка садзейнічае не толькі вырашэнню некаторых чыста тэарэтычных праблем, пазнанню мастацкай своеасаблівасці майстра слова, але — што надзвычай важна — дапамагае выхаванню эстэтычна пісьменнага чытача. А гэта ў сваю чаргу павялічвае дзейснасць мастацтва слова, яго пазнавальныя і выхаваўчыя магчымасці.

Наша даследаванне грунтуецца ў асноўным на творчым дробку Максіма Танка апошняга дзесяцігоддзя. Чым характэрна яно для творчасці паэта?

Першая кніга гэтага перыяду — «След бліскавіцы» — выйшла ў 1957 годзе, незадоўга пасля XX з'езда партыі. Хаця большасць твораў, што склалі зборнік, напісана яшчэ да з'езда, да асуджэння культу асобы, ён тым не менш з'явіўся вынікам новых адносін, якія на той час пачалі адраджацца ў нашым грамадстве. «След

[1] В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., Изд-во АН СССР, 1963, стар. 208.

бліскавіцы» — сведчанне значнага ўзмацнення гуманістычных традыцый Максіма Танка. Рамантык па характару свайго таленту, паэт па-ранейшаму застаўся ў атмасферы прыгожага, незвычайнага, застаўся песняром «чалавечай радасці і сонца». Аднак сама любоў яго стала больш добрай і, галоўнае, мудрай. Гаворачы пра зборнік «След бліскавіцы», Дз. Бугаёў слушна заўважае: «Пісьменнік тут з большай увагай ставіцца да жывога чалавека, да разнастайных праяў яго душэўнага свету, да яго звычайных, будзённых патрэб. У выніку лірычны герой паэта становіцца больш «заземленым» (у станоўчым сэнсе слова), цэльным і чалавечным. Яму цяпер уласціва падкрэсленае непрыманне любога фальшу, няшчырасці, няпраўды ці паўпраўды як у вялікім, так і ў малым».[1]

Усё гэта знайшло с,вой далейшы працяг і развіццё ў наступных кнігах паэта — «Мой хлеб надзённы» (1962), «Глыток вады» (1964) і «Перапіска з зямлёй» (1967). Цікава, што ў гэтае дзесяцігоддзе Максім Танк, які ўжо больш чым трыццаць гадоў самаадданa служыць паэзіі, зноў вярнуўся да пытання аб ролі мастака ў жыцці народа, да пытання пра сутнасць мастацтва. Нават усе свае кнігі ён называе па імені таго твора, дзе закранаецца гэтая праблема. Аднак калі ў вершы «Паэзія» (1955), радок якога навеяў назву кнігі («След бліскавіцы»), вершаванаму слову надаецца ўсёмагутны характар («Ты — кроў, што пульсуе па жылах, ты — сонца, якое прасторы святлом азарыла; і без чаго, як без маці або без радзімы, ні нараджацца, ні жыць на зямлі немагчыма!»), калі ў «Маім хлебе надзённым» (1961) паэзія параўноўваецца з незаменным хлебам, то ў пазнейшых творах роля паэзіі бачыцца больш сціпла. Гак, вартасць сваіх вершаў паэт параўноўвае ўжо вартасці невялічкага глытка вады («Селядцы з вершамі», 1962), а ў «Перапісцы з зямлёй» (1964) значэнне паэзіі нібыта зусім касуецца (зямля «адказала» на ліст, «напісаны плугам», а не на той, што пісаўся «пяром, якім пішуць лірычныя песні, гімны розныя, маніфесты»). Няўжо жыццёвы вопыт прымусіў Максіма Танка ўсумніцца ў моцы

1. Д. Б у г а ё ў . Паэзія Максіма Танка. Мінск, 1964, стар. 134.

паэзіі — «ударнай, партыйнай, заўжды атакуючай» («...Як многа гаворым і нудна»)? Безумоўна, не! Тым не менш жыццёвы вопыт яшчэ раз пацвердзіў правільнасць колішніх эстэтычных поглядаў паэта: жыццё ўсё-такі вышэйшае, багацейшае за мастацтва,— выверыў ранейшую арыентацыю яго на сялянскую працу. І Максім Танк зусім не іранізуе, калі ў адным са сваіх вершаў звяртаецца да «бога паэзіі»:

Божа паэзіі
(Хай гэта будзе між намі),
Нашто мяне ўзяў- ты
У сваю неспакойную світу?
Лепш бы хадзіў я,
Як дзед мой ці бацька, з касцамі,
Пасвіў кароў, плытагоніў
Ды сеяў бы жыта.

Я не навучыўся
Выконваць слепа загадаў.
Нямала ў цябе падхалімаў ёсць
Спрытных і хітрых.
Як надакучылі ўсім іх
Пустыя рулады!
Дай адпускную!
Хоць заўтра пастаўлю паўлітра (III, 520).

Цяжкая праца ў паэта, гэтага трагічнага Міласа, ад дотыку якога «ператвараецца ўсё ў песню» («...Вы думаеце, гэта — шчасце»). Але ўсё ж нават яна — гэта толькі вытворнае ад працы хлебароба.

Так супала, што вера мая у багоў,
А багоў — у мяне, адначасна збанкрутавалі.
Толькі, як у чалавека, які доўга трымаўся
За плугі і сяўню,
засталася надзея
У жывучасць, у калашэнне і ў казку... (IV, 190)[1]

[1] Усе цытаты, за выключэннем асоба агавораных, даюцца па выданню: М. Танк. Збор твораў у чатырох тамах. Мінск, «Беларусь», 1966—1967. Тамы паказваюцца лацінскімі лічбамі, старонкі — арабскімі.

У гэтых словах адчуваецца і роздум над сутнасцю жыцця, і непарушная вера ў неадольнасць «калашэння».

Сёння, на шостым дзесятку, Максім Танк адкрыта заяўляе: «Усе вартасці, ісціны меру я мужыцкім аршынам — працай» («Бібліятэка»). І сапраўды, разуменне паэтам маралі, паняццяў дабра і зла, прыгожага трывала грунтуецца на этычных і эстэтычных поглядах селяніна-працаўніка, хлебароба. Менавіта таму паэт нават у «век атамны» верыць у сілу «родных траў гаючых» і з замілаваннем апявае бабку-зельніцу («Бабка»), таму ён не раіць «забывацца чытаць з крыгаходу, вясновага гулу і звону... з ліній, што прабягаюць па нашых далонях, з лёту птушак вандроўных свой лёс» («...Нат калі адыдуць»), таму нават у далёкай Амерыцы яму прыгадваецца ўрачысты рытуал смалення кабана («Смаленне кабана»).

Аднак ці не азначае такі «сялянскі» погляд на ўсе з'явы жыцця некаторай творчай абмежаванасці паэта? Зусім не!

У гэтым праявілася не больш як моцная зрошчанасць Максіма Танка, паэта-інтэлігента, з тымі спрадвечнымі карэннямі, якія напаілі яго талент сокамі роднай зямлі, дазволілі ўзняцца да вяршынь сусветнай культуры. «Як доўг, як дар» (Якуб Колас), нясе паэт людзям свае песні. Як дар — усяму народу, і, безумоўна, не толькі беларускаму; як доўг — сялянам-хлебаробам, родным па крыві і па духу. Сучасную паэзію Максіма Танка з поўным правам можна назваць агульнанароднай, нацыянальнай.

Як і раней, Максім Танк астаецца паэтам надзённым, якога не могуць не хваляваць падзеі сённяшняга дня. «Суверэнная дзяржава» пісьменніцкага сэрца дае прыстанішча людзям, якія пазбаўлены «нелюдзямі права», думам, якім пагражаюць кайданы, песням, «якіх у сусветных абшарах шукаюць варожыя эскадрыллі»,— нягледзячы на тое, дзе, у якім месцы зямнога шара нарадзіліся гэтыя людзі, думы, песні. Менавіта таму поўнасцю верыш паэту, калі ён кажа, што сёння ў яго сэрцы «спяць В'етнама дзеці пасля амерыканскіх бамбардзіровак» («...Сэрца маё — суверэнная дзяржава»), Побач з гэтым Максім Танк, здаецца, назаўсёды развітаўся з той таннай газетнай «надзённасцю», што абумовіла з'яўленне не-

каторых яго вершаў пасляваеннага часу і супраць якой так горача выступаюць лепшыя савецкія паэты. Гэта пра такую «надзённасць» пісаў нядаўна Эдуардас Межалайціс: «Мне дзіўна, калі ад паэзіі пачынаюць патрабаваць «паўсядзённай службы». Калі я імкнуся выявіць пачуцці і настрой, якімі жыве час, ці горшы я за таго паэта, што надрукаваў оду пра сельскагаспадарчую працу? Задача літаратуры, як і ўсялякага мастацтва, значна шырэйшая».[1]

Лепшае праяўленне надзённасці Максіма Танка — гэта адраджэнне ў яго паэзіі апошніх год сатыры і, як вынік гэтага,— з'яўленне першай кнігі сатырычных і гумарыстычных твораў «Селядцы з вершамі».[2]

Супраць каго паэт скіроўвае джала «смехатэрапіі»? Супраць ворага нумар адзін — мяшчанства. Аднак мяшчанства ў разуменні Максіма Танка — не нейкая сацыяльная катэгорыя людзей (кар'ерыст, спекулянт, ханжа, бюракрат і г. д.). Гэта — духоўны застой, прыстасавальніцтва, маральнае спусташэнне чалавека, дзе б яно, у якім асяроддзі ні праяўлялася. Скіроўваючы сваю сатырычную зброю галоўным чынам на мяшчанства літаратурнае, навуковае (прыгадаем хаця б такія частыя для Танка вобразы «акадэміка», крытыкаў «з вушамі, з норавам аслоў»), паэт тым самым змагаецца супраць любых праяў мяшчанства наогул. Духоўнае мяшчанства вельмі ўдала развенчваецца не толькі ў асобных сатырычных вершах, але і ў «караце́льках» — невялікіх эпіграмах, новых для паэта як сваім жанрам, так і формай. Кожная з іх («Сучасная дуэль», «...Ён заўжды адмывае свае потныя рукі», «...О, колькі ў нас нянек у літаратуры» і інш.)— гэта патрэбны ўкол, які лечыць нейкую адну грамадскую хваробу.

Новая, агульная для ўсёй сучаснай паэзіі Максіма Танка рыса — яе прынцыповая палемічная скіраванасць. Паэт палемізуе з тымі, што ўжо сёння «стараюцца запасціся велізарнейшай лыжкай ды

[1] Э. Межелайтис. Поэзия в меняющемся мире. «Литературная газета», 4 студзеня 1967 г.

[2] М. Танк. Селядцы з вершамі. «Бібліятэка «Вожыка». Мінск, 1966.

місай» і як найхутчэй «пазбыцца «перажыткаў»— сваёй культуры і мовы» («Мне здаецца»). У арыгінальнай «Гісторыі вёскі Пількаўшчына» за тонкай іроніяй праглядвае палеміка з вульгарызатарамі айчыннай гісторыі, якія, кажучы словамі Кандрата Крапівы, імкнуцца глядзець на рэчы «з марксісцкай кропкі зірку», але найчасцей трапляюць «не ў тую дзірку».

Вострая палемічнасць ляжыць у аснове верша «З хронікі». Ёй' прасякнуты такія творы, як «Партыйнае заданне», «Аўсяны кісель», «Анкеты», «Інструкцыя» і інш. Паэт, якога «вядзе чырвоны сцяг, што вылецеў у семнаццатым з сэрцаў найсумленнейшых людзей» (П. Панчанка), у імя праўды, ісціны гатовы змагацца з кожным, хто хавае гэтую праўду ці то ў архіўным пыле, ці пад покрывам гучных цытат.

У апошні час выразна ўзмацнілася філасафічнасць лірыкі: Максіма Танка. І справа не ў тым, што ён становіцца своеасаблівым паэтам-філосафам — паэт пачаў па-філасофску паглыблена вырашаць некаторыя этычныя, грамадска-палітычныя і эстэтычныя праблемы. За фактам, з’явай паэт імкнецца ўбачыць іх сутнасць; думка пачала актыўна пашыраць свае межы ў яго паэзіі.

Максім Танк па характару свайго таленту — паэт-рамантык. Аднак само праяўленне рамантычнага ў яго з цягам часу мяняецца. Сапраўды, у даверасьнёўскай творчасці паэта яно мела пераважна эмацыянальнае адценне, у пасляваеннай — рацыяналістычна-сімвалічнае. Рамантызм аўтара «Перапіскі з зямлёй» становіцца ўсё больш і больш інтэлектуальным.

Пафас творчасці Максіма Танка — гэтую, па словах В. Бялінскага, «жывую страсць» — можна вызначыць як пафас бесперапыннага абнаўлення. Ён абумовіў не толькі пэўныя змены ў змесце твораў, але і некаторыя зрухі ў іх форме. Праўда, паэт у асноўным астаецца на грунце ранейшай, традыцыйнай паэтыкі.

Разам з тым Максім Танк, як ні адзін з беларускіх літаратараў,— у вечных пошуках новых сродкаў вобразнага выяўлення. Зменлівасць, часовасць, «няўстойлівасць» пэўных мастацкіх формаў складаюць галоўную, нязменную, устойлівую стылёвую рысу.

яго паэзіі. Пошукі найбольш дзейснай, натуральнай інтанацыі прывялі да з'яўлення і замацавання ў паэтыцы Максіма Танка свабоднага верша. Нібы рака, што, падыходзячы да свайго вусця, не змяшчаецца ў ранейшым рэчышчы, вобразнасць паэта цяпер «расцякаецца» на дзве асноўныя плыні: з вобразнасці канкрэтна-пачуццёвай «выплывае» ўмоўна-асацыятыўная. Апрача гэтага, намнога ўзрасла вобразная моц звычайных, «нявобразных» слоў.

Ёсць яшчэ і другая рыса сучаснай паэзіі Максіма Танка: адпаведнасць фармальных пошукаў духу свайго часу, рэчаіснасці. Вялікі нямецкі пісьменнік Бертольд Брэхт пісаў: «Выбар літаратурнай формы дыктуецца самой рэчаіснасцю, а не эстэтыкай, у тым ліку і не эстэтыкай рэалізму. Маецца шмат спосабаў сказаць праўду і шмат спосабаў прыхаваць яе».[1] Максім Танк, імкнучыся выказаць вялікую праўду веку, шукае і належную форму, якая магла б найлепей выявіць гэтую праўду.

У якім напрамку ідуць пошукі? Чаго дасягнуў паэт на сённяшні дзень? Высвятляючы гэта, глянем у першую чаргу туды, дзе пошукі асабліва выніковыя — на вобразнасць і вершаскладанне.

Перш чым непасрэдна прыступіць да разгляду некаторых асаблівасцей паэтыкі Максіма Танка, хочацца ад ўсёй душы падзякаваць прафесару М. Р. Ларчанку, дацэнту А. А. Лойку, дацэнту Львоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя І. Франка І. А. Дзенісюку, членам кафедры беларускай літаратуры БДУ імя У. І. Леніна, усім тым, хто сваімі парадамі дапамог напісанню гэтай кнігі.

[1] Б. Брехт./О театре. М., Изд-во иностранной литературы, 1960, стар. 55.

КУЛЬТУРА
ВОБРАЗА

Вобразная моц „нявобразнага“ слова

Вандроўніка-цыгана, па-свойму мудрага і разважлівага, пад старасць спакусіла прага славы. І вось ён, наваспечаны цыганскі кароль, сядзіць у Мірскім палацы, агорнуты раптоўным одумам.

І дурны ж ты, Квэк, што згадзіўся стаць
Над цыганскімі табарамі каралём!
Знаць, табе не змагла маці розуму даць,
Мала бацька вучыў пугаўём.

Як ты змог памяняць волю, сукін сын,
Волю, што не мае цаны,
На якісьці табе непатрэбны чын
І з чужога азадка штаны!

Здаецца, нават словы абразы, кінутыя самому сабе, не могуць зменшыць пачуцця горычы ад скараспеласці, неабдуманасці рашэння. Як гэта яго, умудронага вопытам гадоў чалавека, спакусіла хімерная здань чына, улады над усімі «цыганскімі табарамі»! Лепш бы, галодны, пасвіў дзе-небудзь сярод кустоў коні, раскладаў кастры. Успаміны пра колішняе вольнае жыццё так запалілі цыганскага караля, што ажно знізіўся тон яго голасу, едка-саркастычная інтанацыя асабістай «споведзі» стала даверлівай, лагоднай. Але тон зноў павышаецца, інтанацыя становіцца напружанай, гнеўнай, калі думкі

вяртаюцца да сапраўднага, цяперашняга становішча. Старога Квэка не прываблівають ні жыццё ў арыстакратычным палацы, ні шыкоўная брычка з парай кабыл. Як найбольшую страту ён адчувае, што «цяпер — ні кірмашоў табе, ні барышоў», як найгоршая знаходка гняце яго неабходнасць быць у становішчы караля.

Ужо ўчора нейкі карэспандэнт
Лез, каб даў яму інтэрв'ю:
Што ты думаеш, як глядзіш на свет
І на новую ролю сваю?

Нават у іранічна перададзенай інтанацыі інтэрв'ю «нейкаму» карэспандэнту адчуваецца незадаволенасць умоўнасцямі каралеўскага быту. Таму лагічным працягам падзей, тыповым для **гэтых** абставін і **гэтага** характару, з'яўляюцца дзеянні «караля» па выдварэнню карэспандэнта:

Добра, што аброць была пад рукой.
Адагнаў яго, як авадня.

Аднак тут жа, побач з непрыемнымі для Квэка ўспамінамі,— іншая рэальнасць, іншае жыццё:

Падымаецца туман над ракой.
Пэўна, ўжо недалёка да дня.
Ля кастра варажбітка Папуша пяе:
— Дэ ту, таўла, рат калі...[1]

Супастаўленне, нават супрацьпастаўленне вольнага цыганскага жыцця і недарэчнасці «начальніцкага» існавання, прыгажосці навакольнай прыроды і нязвыкласці самаахвотнага заняволення ў каменным палацы яшчэ больш падкрэсліваюць, калі можна так сказаць, трагічны камізм сітуацыі. Услухоўваючыся ў спо-

[1] Дай, божа, ноч цёмную...

ведзь Квэка, нельга без усмешкі сачыць за дарэмнымі патугамі хітраватага ад прыроды цыгана вызваліцца ад каралеўскіх паўнамоцтваў, на якія ён згадзіўся па ўласнаму жаданню. У той жа час шчырасць і непасрэднасць гэтай гумарыстычнай споведзі, пададзенай у форме лірычнага ўнутранага маналогу, такая, што нельга і не паспачуваць «каралю», нельга не паверыць у аб'ектыўнасць слоў, сказаных ужо «ад аўтара» (пры ўсім самабічаванні стары Квэк, відаць, усё ж не змог бы прызнацца сам сабе ў такой сваёй слабасці...):

І хоць ведалі ўсе, што ні раны, ні боль
Не маглі век асіліць яго,
Горка плакаў апошні цыганскі кароль
На зары панавання свайго.

Аляксандр Даўжэнка ў адным са сваіх нататнікаў, упершыню апублікаваных толькі ў пачатку 60-х гадоў, пісаў: «Манія. Усе прагнуць пасад. Да смерці не зразумею, чаму так лезуць да пасад. Што можа быць лепш за канкрэтную працу, уменне ствараць канкрэтную каштоўнасць для свайго грамадства!»[1] Гэта было заўважана яшчэ ў 1945 годзе, заўважана мімаходзь, для сябе. Супраць маніі славы, гіпертрафіраванай прагі пасад, званняў, чыноў (падкрэслім, менавіта супраць маніі) выступае і верш Максіма Танка «Роздум караля» (III, 541 — 542). Выступае па-партыйнаму палка і своечасова.

У гэтым вершы, як і ў многіх іншых, надзвычай добра праяўляецца асноўная якасць усёй паэзіі вядомага беларускага песняра — моцны сплаў непрыхаванай тэндэнцыйнасці і мастацкай дасканаласці, тое непадзельнае адзінства, што абумоўлівае непаўторную своеасаблі-

[1] Творі в п'яти томах, т. 5. Київ, «Дніпро», 1966, стар. 218.

васць творчасці паэта, яе эстэтычную вартасць. Разам з тым паэтыка «Роздуму караля» ўказвае і на іншую, магчыма, крыху вузейшую стылёвую рысу. Гэта — суладная, плённая праца па мастацкай канкрэтызацыі ідэйнай задумы твора ўсіх паэтыка-выяўленчых «сродкаў» яго: кампазіцыі, вобразнасці, інтанацыі, рытмікі...

Верш умоўна раскладаецца на дзве часткі: асноўную (лірычны маналог) і эпічна аб'ектывізаваную канцоўку, своеасаблівы эпілог твора. Драматызм пачуцця ўвесь час нарастае і дасягае сваёй кульмінацыі ў эпілогу. Такое ўзаемаспалучэнне мажлівасці суседніх родаў літаратуры (эпікі і драмы) у лірычнай канве верша тлумачыцца своеасаблівасцю самога адлюстравання — лірычнай формай падачы матэрыялу, яго драматычным характарам, эпічнай важкасцю задумы.

Няўласна-простая мова лірычнага маналога дазваляе найлепш акрэсліць псіхічны стан караля Квэка. Гэты стан — стан афекту з раптоўным прасвятленнем, з надзвычай бурнай эмацыянальнай рэакцыяй на падзеі. Самыя тонкія душэўныя зрухі выяўляюцца праз інтанацыю. Яна то абразліва-палкая (стары Квэк не можа дараваць сабе скраспелага рашэння стаць цыганскім каралём), то іранічна-злосная (успамін пра памаўзнога карэспандэнта, які «лез» па інтэрв'ю), то спакойна-разважлівая («Мо пагрэцца пайсці, запытацца ў яе: Што чакае нас на зямлі?»). Гэтая інтанацыйная гнуткасць, узаемапераходнасць — аснова псіхалагічнай напоўненасці вобраза, а тым самым і вельмі плённы шлях да яго большай канкрэтызацыі.

Значна папаўняе і развівае далей эмацыянальна выяўленчыя магчымасці твора і лексіка. Нямала ў вершы слоў, што звязаны з цыганскім побытам: **табар, коні, пугаўё, кастры, карты, аброць** і г. д. Яны, а таксама ўмела ўведзены цыганізм — **дэ ту, таўла, рат калі... —**

ствараюць непаўторную атмасферу, такую прывабную і разам з тым такую ўжо далёкую для цыганскага караля. Значнае месца займаюць у вершы і выразы прастамоўныя, грубыя: **дурны, сукін сын, азадак, сапсееш, пабраў бы іх чорт.** У вуснах разгневанага Квэка яны тым не менш гучаць натуральна, акрэсліваючы і характар чалавека, і своеасаблівасць яго душэўнага стану.

Квэк — звычайны цыган, які яшчэ так нядаўна «коні пасвіў, кастры раскладаў»; разам з тым ён ужо кароль. Гэтая апошняя акалічнасць не магла не адбіцца і на яго мове, у якой пачынаюць «праскокваць» непрывычныя для цыганскага асяроддзя словы каралеўскага акружэння: **чын, палац, роля, карэспандэнт, інтэрв'ю** (апошнія два словы, апрача ўсяго іншага,— яшчэ і паглыбленне аўтарскай іроніі, своеасаблівы мост, які перакідваецца ад падзей даўно мінулых да сённяшніх).

Менавіта так сродкамі лексікі паступова завяршаецца **нацыянальная, псіхалагічная** і **сацыяльная** характарыстыка героя. Канкрэтнасці другога раду (моўна-выяўленчыя сродкі) перарастаюць у канкрэтнасць першага раду (вобраз). Дасягаецца вышэйшая ступень канкрэтызацыі ідэйнай задумы аўтара.

Верш «Роздум караля» надзвычай «традыцыйны» як па свайму рытма-метрычнаму малюнку, так і па вобразнасці. Як было бачна, у ім няма ніводнай (!) «раптоўнай» метафары, нечаканага параўнання, незвычайнага эпітэта. Проста цяжка паверыць, што гэты твор напісаў той самы паэт, які яшчэ на пачатку свайго паэтычнага шляху не без гонару заяўляў: «У мяне кож-

ны радок — гэта метафара».[1] І ў гэтым, бадай, не было перабольшання. У прыватнасці, "пышныя букеты" метафар можна знайсці літаральна ў кожным вершы першай кнігі паэта «На этапах» (1936). На яе вокладцы быў рэалістычны малюнак: этапны шлях, што пралёг ускрай сяла, кучаравыя бярозы паабапал яго, некалькі сялянскіх хат, і над усім гэтым — цень штыха. Нават гэты цень — своеасаблівае перакрэсленне тыпова беларускага пейзажу (разумей больш: перакрэсленне, адмаўленне самога існавання цэлага народа, яго прагі да волі, шчасця) — не грашыў залішняй умоўнасцю: на заходнебеларускіх шляхах, бадай, ніколі не знікаў цень ад штыхоў панскіх канвояў, якія вялі народных змагароў на Лукішкі, у «Каранова, Горадзень, Вронкі» («Да дня»). Рэалістычным быў і змест большасці твораў першай кніжкі Максіма Танка: селянін арэ свой вузкі загон, на двары турэмнага шпіталя памірае малады вязень-рэвалюцыянер, на Вільню апускаецца трывожная асенняя ноч... Тым не менш усе гэтыя рэалістычна дакладныя па свайму сэнсу малюнкі заходнебеларускай рэчаіснасці былі выпісаны фарбамі яркімі, падчас нязвыкла свежымі. У вобразнай палітры паэта поўнасцю гаспадарыла ўмоўнасць, яна абумоўлівала непаўторны характар твораў, іх першародную паэтычнасць, прывабнасць. Часамі гэтая ўмоўнасць, прадвызначаючы густую метафарызацыю мовы, стварала малюнак, які па свайму каларыту быў падобны да імпрэсіяністычнага палатна — з той жа няпэўнасцю фарбаў, фіксацыяй імгненнасці моманту:

Анучай хмара сцерла сонца,
вясенні першы дождж заплакаў;

[1] Гл.: А с о т . На ўласны шлях. «Беларускі летапіс», 1938, № 2, стар. 36.

па стрэхах і па шэрай гонце
разліўся вечар сінім лакам.

І ноч прыйшла з прадмесця вуліц,
палезла на званіцаў вышкі;
сабакам чорным вецер скуліць
пад шэрым мурам, пад лукішскім.

(«Вільня»)

Чым жа быў абумоўлены такі колішні «цветабой» у паэзіі Максіма Танка? Безумоўна, тут пэўную ролю адыгралі «метафарычны» характар таленту паэта, яго жыццёвая і творчая маладосць з непаўторнай цягай да ўсяго яркага, незвычайнага. Ды перш за ўсё ён з'явіўся своеасаблівай рэакцыяй на прымітывізм, вобразную бляклаcць шматлікіх эпігонаў «нашаніўскай» паэзіі. З 1932 (год першай публікацыі твораў Максіма Танка) па 1939 год у былой Заходняй Беларусі выдавалася сорак дзевяць беларускіх газет і часопісаў. Гэта былі выданні самага рознага гатунку як па ідэйнай скіраванасці, так і па сваёй даўгавечнасці (некаторыя з іх «жылі» ўсяго адзін дзень). Аднак, бадай, не было ніводнай газеты альбо часопіса, у якім не друкаваліся б вершы. Вершы пераважна ў духу «фальклорна-народных» традыцый самадзейных вершатворцаў часу «Нашай нівы». І Максіму Танку даводзілася змагацца з інерцыяй падобнай «традыцыйнасці» як пяром крытыка,[1] так і ўласнай паэтычнай практыкай.

З другога боку, нельга не ўлічваць пэўнага ўплыву на раннюю творчасць Максіма Танка як савецкай (Маякоўскі, Ясенін, маладнякоўцы), так і польскай паэзіі, у тым ліку фармалістычнай («Жагары», «Стрэлка», «Лінія» і г. д.). Ежы Путрамант меў рацыю, сцвярджаючы, што «быў момант, калі паэзія Танка набывала

[1] Гл.: М. Т а н к. Як зелянее зямля (нарыс з дарогі). «Беларускі летапіс», 1937, № 6—7, стар. 129—130.

прыкметы, уласцівыя нашай авангардзе».[1] Аднак уплыў гэты, часовы і не істотны, нельга перабольшваць. Тым больш, што «знаёмства Танка з «Маладняком», а таксама з польскай рэвалюцыйнай паэзіяй, поўнай мадэрністычных дзівацтваў,— як вельмі слушна пісаў Уладзімір Калеснік,— прынесла больш карысці, чым шкоды, бо дапамагло паэту знайсці сябе, ухваляючы творчую дзёрзкасць у адносінах да аўтарытэтаў, расшыраючы ўяўленне аб выяўленча-стылёвым багацці літаратуры».[2] Да гэтага, ужо з сярэдзіны трыццатых гадоў пачынаецца разлажэнне самой польскай авангарды, узгадаванай на глебе рускага фармалізму («мастацтва як прыём, як тэхніка», «зместам твору з'яўляецца сума яго стылістычных прыёмаў» і г. д.) і ўласнага, польскага, футурызму (творчасць — акт «чыстага» розуму, калерыстычна-гукавы спосаб паяднання слоў, эфект «незразумеласці» і г. д.). Прагрэсіўная польская літаратура пастаралася як след прапець хаўтурную песню авангардзе. У прыватнасці, у газеце «Poprostu», актыўным аўтарам якой з'яўляўся Максім Танк, у жніўні 1935 года быў змешчаны вялікі, на цэлую старонку, артыкул яе рэдактара Анатоля Мікулкі «Гніенне авангарды», а ў лістападзе — верш «Да т. зв. авангардыстаў», дзе паказвалася радаслоўная фармалізму, выкрывалася эстэтычная недарэчнасць яго.

Галоўная загана ўсялякага фармалізму — у пошуку формы дзеля формы, безадносна да зместу твора. Максім Танк, з юнацкіх гадоў звязаны з барацьбой за нацыянальнае і сацыяльнае разняволенне роднага наро-

[1] J. Putrament. Maksim Tank i poezja białoruska. „Sygnały", 1939, 15 жніўня.

[2] У. Калеснік. Паэзія змагання. Максім Танк і заходнебеларуская літаратура. Мінск, 1959, стар. 26.

да, не мог, не меў часу практыкавацца ў фармалістычных штукарствах. Тое, за што ён часамі крытыкаваўся («Танк чамусьці надта вузка ўсё бярэ і хоча ў кожным творы бачыць толькі праграмы, класавасць, партыйнасць і панад гэта не можа падняцца»[1]), было яго сілай. Гэта сіла. увасобленая ў рэвалюцыйным пафасе творчасці паэта, перамагла, падначаліла сабе некаторыя якасці паэтыкі авангарды, абсалютна не прымаючы яе ў той частцы, дзе яна была антырэалістычнай. Ужо ў «Журавінавым цвеце» і асабліва ў зборніку «Пад мачтай», як слушна заўважыла яшчэ даверасьнёўская крытыка, «форма вершаў пачынае губляць сваю дасюлешнюю віхурыстасць і робіцца больш простай і спакойнай».[2] Пластычнасць малюнка ад гэтага толькі выйгравала, бо вобраз пазбаўляўся туманнасці, зашыфраванасці, даволі характэрнай для ранніх твораў паэта.

Аднак, пазбаўляючыся «зашыфраванасці» вобраза, даверасьнёўская паэзія Максіма Танка ўсё ж ніколі не зракалася яркай і густой метафарычнасці, што стала яе характэрнай стылёвай адзнакай. Таму, відавочна, розніца ў вобразным ладзе «Роздуму караля» (1963), зусім пазбаўленага метафарычнасці, і, скажам, верша «Палавічнік» (1936), у якім «кожны радок — гэта метафара», вынік пэўнай вобразнай эвалюцыі. Гэтая эвалюцыя, якая пачалася яшчэ да верасня 1939 года і вядзе да ўсё большай, кажучы ўмоўна, метанімізацыі паэтычнай мовы, — з’ява, выразна ўсвядомленая самім паэтам. Так, У 1957 годзе ў вершы «...Перш непакоіўся» Максім Танк пісаў:

[1] «Не-стары» — Максім Танк — Міхась Машара (Палемічныя зацемкі). «Шлях моладзі», 1936, № 6(92), стар. 13.

[2] Гл.: А с о т . На ўласны шлях. «Беларускі летапіс», 1938, № 2, стар. 38.

Перш непакоіўся:
Як сваю думку ўпрыгожыць.
І, як дзікун той,
Стараўся абвешаць яе
Цацкамі,
Рознакаляровымі стужкамі,
Пацеркамі —
Старым і аджыўшым
Свой час рэквізітам.
Быццам зары ці траве
Патрэбны хімічныя фарбы,
Грому — літаўры і трубы.
Толькі шкада змарнаванага часу (III, 277).

Каб «вершу даць строгую форму ракеты і вывесці беспамылкова на трасу — да сэрца», паэт стараецца «забыць вобразы каменнага веку, у якім... радзіўся; словы бронзавага веку, у якім... хрысціўся; ...багоў жалезнага веку, з якімі не раз... спрачаўся». Не варта ўдавацца ў спрошчаную расшыфроўку сімволікі гэтых радкоў і выводзіць з іх наяўнасць у творчасці паэта нейкіх трох ідэйна-мастацкіх «скачкоў». Больш важна заўважыць у жаданні мастака адысці ад ранейшага нярэдкага ўпрыгожання думкі агульную тэндэнцыю яго далейшай стылёвай эвалюцыі, тэндэнцыю, якая пры ўсёй сваёй самабытнасці і непаўторнасці ляжыць у рэчышчы стылёвых шуканняў даволі шматлікай кагорты лепшых паэтаў многіх краін свету. Усім добра вядомы здабыткі ў гэтым кірунку чылійца Пабла Неруды, чэха Вітэзслава Незвала, турка Назыма Хікмета, грэка Яніса Рыцаса, француза Поля Элюара, паляка Тадэуша Ружэвіча і інш.

Але што ж усё-такі адрозівае сапраўдны паэтычны твор, няхай сабе без традыцыйнай метафорыка ад празаічнай падробкі пад паэзію? Як жа Максім Танк звычайнае, нявобразнае слова прымушае засвяціцца святлом сапраўднай паэтычнасці, вобразнасці? Вялікі знаў-

да таямніц вобразнага мыслення А. Патэбня адзначаў: «Усе значэнні ў мове па паходжанню вобразныя, кожнае можа з цягам часу стаць нявобразным. Абодва станы мовы, вобразнасць і нявобразнасць, аднолькава натуральныя. Калі ж нявобразнасць слова лічылася чымсьці першасным (у той час як яна заўсёды вытворная), то гэта адбылося таму, што яна з'яўляецца часовым спакоем думкі (у той час як вобразнасць ёсць новы рух яе), а рух прыцягвае ўвагу і выклікае больш даследавання, чым спакой».[1] Калі з галіны чыстай лінгвістыкі перайсці ў свет слоўнага мастацтва, то можна заўважыць, што «рух думкі» вельмі часта выклікаецца тым відам вобраза, які мы называем мастацкай дэталлю. Наогул у паэзіі, якая вызначаецца асаблівай сціснасцю стылю, і ў паэзіі Максіма Танка ў прыватнасці дэталлю нярэдка бывае адно слова, нават форма слова. Уключаючыся ў агульную ідэйна-мастацкую скіраванасць усяго твора, яна можа выяўляць дадатковыя адценні думкі, ствараць узбочнае эмацыянальнае сілкаванне верша. У гэтым выпадку дэталь нібы скідае сваю моўную абалонку, становячыся з'явай агульнамастацкага, сэнсавага парадку. Тым не менш сувязь яе з гэтай абалонкай — самая цесная і непарыўная.

У вершы «Роздум караля», які ўжо разглядаўся, стары Квэк, успамінаючы прывабнае мінулае, супастаўляючы яго з недарэчнасцю свайго каравання над вольналюбівымі цыганамі, лае сябе:

Лепш бы недзе, галодны, ў кустах густых
Коні пасвіў, кастры раскладаў
Ці ў «Смаргонскай акадэміі» ты
Медзвядзёў абвучаў.

[1] А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стар. 303.

Гэтае **абвучаў** — накшталт таго «зря» ў апавяданні Антона Чэхава «Туга», якому, па словах Янкі Брыля, «няма цаны».[1] Тут яно у адным радзе са «свецкімі» словамі каралеўскага лексікону (палац, роля, карэспандэнт, інтэрв'ю) — нібы той мосцік у мінулае, па якім думкі старога цыганскага караля ўцякаюць ад ненавіснай яму рэчаіснасці. Разам з тым ужо ў самой граматычнай форме слова выявілася супярэчнасць, якая ляжыць у аснове ўсяго верша,— паміж старой і новай рэчаіснасцю. Кароль Квэк не забыўся (нават вельмі добра памятае!) сваё былое вольнае жыццё. Помніць ён і родную мову. Але новыя ўмовы, хочаш не хочаш, прымушаюць забывацца на яе. Квэк падсвядома супраціўляецца гэтаму. «Кампраміс» выражаецца ў паяднанні розных марфемных частак слоў пад адной гукавой абалонкай: да кораня беларускага слова (навучаў) дадаецца не характэрная ў даным выпадку прыстаўка АБ (гл. рус. ОБучал). У выніку — новае слова-гібрыд, якое па сваёй вобразнасці дасягае вышыні мастацкай дэталі: АБвучаў. Такім чынам ідэя твора «прарастае» нават у асобным слове, V яго пэўнай форме.

У невялікім вершы-эпіграме «Класік» маюцца такія радкі:

Класік — гэта чалавек таксама,
Толькі — чорт вазьмі!— нейкі **адумыславаты.**
Што ні чыхне — апладысменты, рэклама,
Што ні напіша — цытаты (III, 473).

Слова **адумыславаты** складаецца быццам бы толькі з «мысліцельных» састаўных частак: тут і «одум», і «мысліць». А на самай справе — слова пустое, не мае пэўнага сэнсавага напаўнення. Пустое, як і пісаніна тых жывых

[1] Я н к а Б р ы л ь . Працяг размовы. Мінск, 1964, стар. 181.

класікаў, «акадэмікаў розных», супраць якіх так востра выказваецца паэт...

Наогул жа наватворы не заўсёды могуць выступаць у ролі мастацкай дэталі. Для гэтага патрэбна, каб яны сотнямі эмацыянальных, сэнсавых ніцей лучыліся з усім ідэйна-вобразным зместам твора, актыўна дапамагалі "праяўленню" яго.

Ёсць у Максіма Танка адзін, можна сказаць, сталы для яго паэзіі наватвор — эпітэт **небасяжны.** Сэнс яго дастаткова празрысты і тлумачэнняў не патрабуе. У свой час ён быў ужыты ў адным з вершаў кнігі «След бліскавіцы».

Спакойна спіце над затокай,
Вяршыні **небасяжных** гор,
Дажджом набраклыя аблокі,
Палёў квітнеючы прастор! (III, 96).

Тут гэты эпітэт жыве як найбольш выразная, запамінальная вобразная характарыстыка. Ад падобнага па гучанню азначэння «неабсяжны» («Для нас бор медны, **неабсяжны** Шчытом надзейным быў і хатай», IН, 78) яго адрознівае толькі канкрэтны характар зрокавага малюнка, які ён па асацыяцыі выклікае ў нашым уяўленні (небасяжны — азначэнне вышыні, неабсяжны — шырыні прадмета) .

Але вось гэты эпітэт у іншым паэтычным кантэксце:

Растуць на радзіме маёй **небасяжныя** дрэвы.
Кожнае з іх мае крону з шумлівых галінаў.
Кожная з гэтых галінаў — зялёны прамень.
Кожны прамень — гэта некалькі звонкіх жалеек.
З кожнай жалейкі, калі заіграеш,
То салаўі вылятаюць,
то кнігаўкі,
то жаўрукі.
О, не сячыце дрэў гэтых пявучых,
Калі свае любіце песні (IV, 101).

Эпітэт «небасяжны» вызначае тут не толькі непаўторнасць мікравобраза, але і арганізуе вобразную сістэму ўсяго верша наогул. Ён сімвалізуе велічнасць, небасяжнасць нашай культуры, якая стваралася (у вершы — расла, нібы векавечнае дрэва, пакуль сваёй вяршалінай не сягнула неба...) на працягу стагоддзяў. Апрача таго, ён мае і неабходную сэнсавую матываванасць: далейшы пералік шматлікіх паэтычных рэалій, сярод якіх ёсць і такая: «Кожная з гэтых галінаў — **зялёны прамень»** (зрокавы малюнак: небасяжнае дрэва апускае на зямлю зялёныя галіны-промні...)— нібы пацвярджае магутнасць (небасяжнасць) «дрэва». Менавіта таму так пераканаўча і гучыць просьба-заклік паэта ў канцы твора. Гучыць перасцерагальна, своечасова.

Максім Танк праз слова-наватвор можа даць трапную вобразную характарыстыку, «схапіць» істотны момант з'явы, перадаць найбольш важнае, характэрнае.

...Астачарцелі ўсе
Старых канонаў рытмы.
Ад іх калісьці на той свет
Збег **вершаруб** Уітмэн (III, 501).

Адно слова — і ўзноўлена самая характэрная рыса паэтыкі аўтара «Лістоў травы»: свабодны, «рублены» рытм яго вершаў.

Часам яркі вобраз ствараецца ў выніку змянення граматычнай формы слова, пашырэння яго формаўтваральных магчымасцей. У вершы «Мядзельскі вецер» па аналогіі з формамі «бялець», «сінець», «жаўцець» утвораны дзеяслоў і ад прыметніка «блакітны»:

Пайшлі сцяжынаю лясною,
Дзе толькі мы прайсці маглі,
Дзе **блакітнелі** вадапоі
І папаратнікі цвілі (III, 571).

На першы погляд можа здацца, што тут праявіліся толькі неабыякія здольнасці Танка-моватворца, і не больш. Аднак У вялікага мастака слова «нават кожны раздзяляльны знак з'яўляецца ў творы не выпадкова».[1] У даным выпадку наватвор мае глыбокую і арганічную сувязь з усім сэнсава-эмацыянальным ладам верша. «Мядзельскі вецер»— верш, які кажа пра любоў да Бацькаўшчыны. А таксама — пра багацце роднай мовы. Наватвор ужо сам па сабе — нібы пацвярджэнне гэтай, другой, думкі верша. Апрача таго, ён глыбокай сэнсавай сувяззю лучыцца з заключнымі радкамі твора, дзе прама гаворыцца пра цудадзейства родных слоў:

Аж нават сорамна было мне
Прызнацца, што часамі іх —
Шматколерных, тысячазвонных—
Шукаў я на шляхах другіх.

Такім чынам, калерыстычнасць асацыяцыі, якая ляжыць у аснове наватвора, матывавана ідэйнай скіраванасцю верша. Змястоўнасць формы знайшла тут сваё арганічнае выяўленне.

Паэзія граматыкі... Яе багатыя магчымасці для вобразнай канкрэтызацыі скарыстоўвалі Купала, Колас, Багдановіч, у прозе — Кузьма Чорны. Максім Танк, плённа развіваючы традыцыі класікаў беларускай літаратуры, працягвае далей іх пошукі ў гэтым кірунку. Паэт надзвычай тонка адчувае вобразныя патэнцыі роднай мовы. Часам, ствараючы яркі каларытны малюнак, ён ставіць слова ў нязвыклы для яго, новы лексічны кантэкст. У вершы з амерыканскага цыкла «Ля пірса» паказан бізнесмен «з ухмылкай **утульнай».** Два словы, якія стаяць поруч, але па сутнасці выключаюць адно другое,

[1] С. Ш а х о в с ь к и й . Огонь в одежі слова. Питання майстерності і сталю в поезі'і Т. Шевченка. Київ, 1964, стар. 134.

надзвычай трапна характарызуюць крывадушнасць, вонкавую прыстойнасць і ўнутраную нікчэмнасць нью-йоркскіх банкаўскіх заправіл «з лапішчамі заграбайлы-мядзведзя». А вось зусім іншы сэнсава-эмацыянальны ключ:

І ты стаіш перада мной
Знаёмаю і незнаёмай,
Уся ў вясёлцы агнявой.
Уся **агучаная** громам (ІІ, 485).

Дзеяслоў «агучваць» звычайна ўжываецца толькі ў разуменні «агучваць кіно».[1] Пашырэнне яго семантычнага значэння абумовіла той «рух думкі», які заўжды суправаджае нараджэнне мастацкага вобраза.

Беларускія пісьменнікі, безумоўна, не могуць абысці ўвагай сінанімічнае багацце роднай мовы. У гэтым лёгка пераканацца, прачытаўшы хоць бы паасобныя вершы і паэмы Аркадзя Куляшова, Пімена Панчанкі, Максіма Лужаніна, Сяргея Дзяргая, з маладзейшых — Рыгора Барадуліна, Петруся Макаля, Уладзіміра Караткевіча. Іменна адчуванне вагі і паху роднага слова, яго сэнсавых і эмацыянальных адценняў абумовіла ў вялікай ступені вартасць твораў гэтых паэтаў. Калі гаварыць пра Максіма Танка, то асаблівую цікавасць маюць яго ўласныя, самабытна-непаўторныя адносіны да вобразатворчых магчымасцей сінанімікі.

Яшчэ ў 1935 годзе адзін са сваіх «турэмных» вершаў паэт пачынаў:

Вецер птушкай біўся ў вокны,
Ныў, шумеў, стагнаў... (І, 49).

Паэтычная градацыя, выражаная некалькімі сінонімамі, аркестравала ўвесь верш, стварыла настрой,

[1] Гл.: Белорусско-русский словарь. М., 1962, стар. 47.

выявіла ўнутраны кантраст паміж рэчаіснасцю («Пад асенні шум мяцелі, Шум далёкіх ніў У глыбокім падзямеллі Нехта гаварыў») і марай («...аб казачнай старонцы Голас гаварыў, І пра волю і пра сонца Над прасторам ніў»).

Роўна праз дваццаць гадоў паэт напісаў пра вадаспад:

Вясёлкаю ўзлятае зноў,
Пяе, шуміць, звініць, ракоча (III, 35),—

нават алітэрацыяй «замацаваўшы» ў вершы сэнс кожнага з гэтых слоў, надзвычай блізкіх па сваёй паэтычнай канкрэтнасці.

Пры ўсёй мастацкай непаўторнасці і апрабіраванасці гэтай «градацыйнай сінанімікі» ўсё ж не яна прадвызначае своеасаблівасць майстэрства Максіма Танка. Яно, гэтае майстэрства, перш за ўсё ў надзвычай умелай актывізацыі замежнага пласта лексікі нашай мовы, у выкарыстанні для тых ці іншых мастацкіх мэт слоў з іншых моў народаў свету.

Звычайна, ужываючы слова-запазычанне, Максім Танк тут жа, у творы, растлумачвае яго. Натуральна, гэтае растлумачэнне паэтычнае, своеасаблівае. Ставячы два словы-сінонімы побач, праз дэфіс, паэт тым самым завастрае на іх увагу. А так як паняцце, на якім засяроджваецца ўвага, мае непасрэднае дачыненне да галоўнай думкі твора, то такім чынам гэтая думка знаходзіць яшчэ адзін спосаб для свайго вобразнага выяўлення.

Вось заключная страфа верша «Сосны на беразе акіяна»:

Харыкейны-вятры пазгіналі ім кроны,
Сонца высушыла, апаліла ствалы.
І калі б ні прыйшоў, тут іх чуюцца стогны,
І звіняць, ападаючы, кроплі смалы (III, 332).

У чарнавым варыянце верша першы радок чытаўся інакш: «Буры ўзвіхрылі іхнія цёмныя кроны».[1] Праўка, якая, магчыма, некалькі зменшыла экспрэсію выслоўя, мае глыбокае мастацкае апраўданне. Персаніфікаваны, спецыфічна танкаўскі вобраз соснаў выяўляе журботны настрой паэта на чужыне, удалечыні ад родных берагоў. Яму ўсё тут чужое, нямілае. Чужое, як непрывычная, чужая назва злоснага ветру, што пазгінаў кроны «гаротным удовам» — соснам.

Кожнае са слоў-сінонімаў дзякуючы надзвычай цеснаму яднанню нібы падвойвае сваю выяўленчую моц. Роднае слова ўдакладняе, канкрэтызуе замежнае; замежнае ў выніку сваёй незацёртасці, свежасці гучання прыўзнімае да ўзроўню паэтычнасці звычайнае «нявобразнае» слова. Да гэтага, слова-запазычанне само ўладае незаменнай магчымасцю вобразнай канкрэтызацыі:

…Шырокі капялюш мой — **цаомао,**
Стаў набраклы і цяжкі, як небазвод (III, 300).

Не цяжка здагадацца, што такія радкі могуць быць толькі ў вершах паэта, народжаных падарожжам па кітайскай зямлі.

Побач з ужываннем такіх замежных слоў, якіх наша паэзія, бадай, зусім не ведала, для лірыкі Максіма Танка надзвычай характэрна актывізацыя лексічных запазычанняў, што па тых ці іншых прычынах у мове паэтычнай сустракаюцца даволі рэдка. Такія запазычанні ў вершаваным кантэксце раскрываюць сваю ўнутраную, паэтычную форму. Калі прыняць пад увагу ранейшае выказванне А. Патэбні («Усе значэнні ў мове па паходжанню вобразныя, кожнае можа з цягам часу

[1] Дзяржаўны архіў літаратуры і мастацтва (Мінск; далей — ДзАЛМ). Фонд 25, вопіс I, адз. зах. 7.

стаць нявобразным»), то пра словы-запазычанні можна сказаць, што яны, стаўшы ў роднай мове ўжо нявобразнымі, у мове чужой яшчэ маюць вобразную сілу. У гэтым сэнсе яны нечым нагадваюць выяўленчыя асаблівасці славянізмаў (і наогул архаізмаў) у сучаснай паэзіі. Часам, узнятыя са дна забыцця, яны адсвечваюць непаўторным святлом першароднай паэтычнасці.

Ужыванне слоў замежнага паходжання ў лірыцы Максіма Танка звычайна абумоўлена тэматыкай твораў, іх ідэйнай скіраванасцю.

Век жыву — і ад сваіх бед
Не знаходжу **панацэі,—**
Бо не знаю, аб чым марыць
Прыгажуня Дульцынея... (IV, 84).

У гэтым гумарыстычным вершы само супастаўленне слоў, якія рыфмуюцца, ужо выклікае ўсмешку. Літаратурная рэмінісцэнцыя як нельга лепш «укліньвае» крыху незвычайнае ў даным кантэксце слова: адразу ж прыгадваюцца моманты пошукаў «панацэі» ад усіх сваіх бед дзівака Дон-Кіхота...

Здараецца, запазычанне губляе сваё першапачатковае значэнне і набывае іншае, больш паэтычнае і натуральнае. Такое «забыццё» семантычнай асновы слова дазваляе яму ўступаць у больш шырокія вобразатворныя сувязі.

Не чакаючы свята,
Салаўі спяваюць.
Падмецена каля хатаў,
Умаеных маем (III, 408).

Слова **умаіць** (польск.) мае пэўнае значэнне: упрыгожыць (убраць) кветкамі.[1] У вершы «Перад святам»,

[1] Гл.: Падручны польска-беларускі слоўнік. Варшава, 1962, стар. 847.

як відаць, яно амаль забылася і падначалілася канкрэтнай паэтычнай сіле — мастацкай таўталогіі. У- сваю чаргу мастацкая таўталогія, апрача лакальнай выяўленчай функцыі, мае і іншую, шырэйшую: яна ўключаецца ў агульны музычны кантэкст, дзе вялікую вагу набывае не толькі народна-песенны рытміка-інтанацыйны ключ, але і сама ігра гукамі.

З «паэзіяй граматыкі» па сваёй першапачатковай вобразнай нейтральнасці лучыцца і «паэзія лічбаў».

Максім Танк добра ведае і карыстаецца цемалымі вобразатворнымі мажлівасцямі звычайных «сухіх» лічбаў.

«У Амстэрдаме чатырыста мастоў,
Шэсцьдзесят каналаў, мільён жыхароў,
Буйнейшы ў Еўропе порт...» (ПІ, 114).

Гэтыя словы, якімі пачынаецца верш «Амстэрдам»,—- дакладная копія «голасу гіда». Ужо ў іх «назыўным» значэнні закладзена аснова для мастацкага абагульнення: лічбы «малююць» велічыню, грандыёзнасць забудоў сталіцы Галандыі, даюць магчымасць дарысаваць ва ўяўленні канкрэтныя дэталі гэтага малюнка. Маючы гэта на ўвазе, не цяжка зразумець аўтара, які кпіць з колішняга лектара за яго словы, што капіталізм «ледзь трымаецца, аслаб і на ложы смяротным ляжыць», — ён жа «як той гад завіхаецца, яго і дубінай нялёгка дабіць». У гэтым лішні раз пераконваюць і лічбы, прыведзеныя ў пачатку верша, — лічбы адноснага росту тэхнічных магчымасцей капіталістычнай краіны.

Найбольш арганічна «ўпісаліся» лічбы ў вобразную структуру аднаго з лепшых твораў пасляваеннай паэзіі Максіма Танка — верш «Жэтон».

З нержавеючага сплаву гэты быў жэтон адліты,
Нумар сем мільёнаў трыста сорак пяць.
Я знайшоў яго на полі, дзе шуміць, красуе жыта,
Дзе варожыя салдаты сном бясслаўным спяць.

За звычайным жэтонам паэт бачыць чалавека, які насіў гэты апазнавальны вайсковы знак, за нумарам жэтона, лічбай — «парадкавы нумар» салдата ў доўгай шарэнзе гітлераўскіх ваяк, што праглі захапіць савецкую зямлю. Адбываецца своеасаблівая падмена паняццяў: лічба «ажывае», становіцца нібы прозвішчам канкрэтнага чалавека:

Я яго з пяску ачысціў. Кім ты быў, забіты вораг?
Я хацеў бы знак твой родным адаслаць.
Ды не знаю, як завешся, дзе сям'я і дзе твой горад,
Нумар сем мільёнаў трыста сорак пяць.

Лічба-нумар паўтараецца ў кожнай страфе верша. Гэтае паўтарэнне стварае ўстойлівую паэтычную характарыстыку. «Персаніфікацыя» лічбы настолькі непрыкметная і арганічная, што паэт, праводзячы ў вершы адкрытую антываенную ідэю, ужо прама звяртаецца да № 7 000 345:

Уставай, сваім ты крыкні, што зноў смерць
рыхтуюць гады,
Нумар сем мільёнаў трыста сорак пяць!

І вось — апошнія радкі твора. Тая ж урачыстая інтанацыя, «сабраны», мускулісты рытм. Той жа пафас. Тая ж лічба. Хаця, між іншым, ужо крыху не тая:

Ці ж ты можаш ім дазволіць, каб дарогай беззваротнай
Сын пайшоў твой, загубіўшы маладосць сваю і чэсць,
Каб павесілі на грудзі яму новы знак смяротны —
Нумар сем мільёнаў трыста сорак шэсць! (III, 53).

№ 7 000 345 — № 7 000 346. Здаецца, простае арыфметычнае дадаванне, прычым зусім нязначнае. А ў паэтыч-

ным кантэксце яно выказала рух думкі, абумовіла надзвычай арыгінальнае выяўленне ідэі верша. А колькі гэты «сухі» нумар прынёс з сабой дадатковых асацыяцый! Лёс сына, калі не спыніць падпальшчыкаў вайны, можа быць падобны лёсу бацькі, як два салдацкія жэтоны. Ад жывых людзей могуць астацца толькі нумары…

Ідэя верша «Жэтон» пазнаецца яшчэ глыбей, калі параўнаць яго з радкамі іншага твора паэта, дзе таксама фігуруе «нумар». Праўда, у вершы «Ён быў камуністам» гэта — нумар героя.

Максім Танк скупымі, суровымі штрыхамі малюе вобраз камуніста:

Як зваўся і дзе ён радзіўся,
Даведацца мы не паспелі.
І толькі па зорцы на плечах,
Што выпеклі каты жалезам,"
Мы зналі: ён быў камуністам… (III, 252).

Паэт расказвае канкрэтны факт з біяграфіі камуніста-героя. Ён двойчы ўцякаў з лагера. Два разы яго лавілі. Але чалавек не скарыўся. І трэці раз, «эсэсаўца забіўшы рыдлёўкай, ўцячы спрабаваў на свабоду». Фашысты, злавіўшы ўцекача, адсеклі яму галаву і ўздзелі яе на кол агарожы на страх іншым. Але «галава непакорная» не выклікала страху, наадварот, яна пазвала да змагання. І людзі пад агнём кулямётаў «прарвалі дратоў агарожу». «Ён быў камуністам», — гаворыць паэт пра невядомага свабодалюбца. І дадае:

Шкада толькі — імя не знаю,
А нумар я помню і сёння,
Нічога ён людзям не скажа,
Хоць гэта
І нумар героя.

Як і ў вершы «Жэтон», у гэтым творы невядома, «дзе сям'я і дзе… горад» загінуўшага чалавека. І там і тут па

ім асталіся толькі нумары. Аднак у вершы «Ён быў камуністам» паэт не называе нумар, «хоць гэта і нумар героя». Тут ёсць свая логіка: пра вартасць чалавека найлепш сведчаць яго справы, яго паводзіны. Камуніст астаўся ў памяці людской не турэмным нумарам, нават не сваім прозвішчам, а бессмяротнымі справамі, прагай да волі. Справы ж фашыста — ганебныя, бяссл аўныя. Таму ад яго застаўся **толькі** нумар. Нумар ганьбы і чалавечай пагарды.

Так у вершы «Жэтон» прасвечваецца яшчэ адна праблема — праблема асабістай адказнасці кожнага чалавека за свае ўчынкі, за свае паводзіны.

«Паэзія простых слоў» дапамагла «інтэлектуалізацыі» вобраза, а пазней — і нараджэнню ўмоўна-асацыятыўнай вобразнасці паэта. Якім жа чынам гэта здарылася?

І «паэзія граматыкі», і «паэзія лічбаў», абумоўліваючы «рух думкі», патрабуе ад чытача пэўных **інтэлектуальных** выдаткаў. Яна апелюе не толькі да пачуццяў, адчуванняў чалавека, але і да яго розуму: ведаў, жыццёвай дасведчанасці — да інтэлекту. Зразумела, што паэт павінен улічваць узровень гэтай жыццёвай дасведчанасці, інакш яму пагражае бяда застацца незразумелым чытачу. Так менавіта здарылася з прадстаўнікамі «навуковай паэзіі»— яе бацькам французам Рэне Гілем, што імкнуўся сцерці мяжу паміж навуковым, фармальналагічным і мастацкім, вобразным мысленнем, і часткова з Валерыем Брусавым, які густа ўводзіў у сваю паэзію «словы не ўсім вядомыя: тэрміны з матэматыкі, астраноміі, біялогіі, гісторыі і іншых навук, а таксама намёкі на розныя навуковыя тэорыі і гістарычныя падзеі».[1] Рысай жа, надзвычай характэрнай для паэзіі

[1] В. Б р ю с о в . Дали. Пг., 1922, стар. 7.

Максіма Танка, была і застаецца сувязь з той глебай, над якой яна ўзнялася — з родным народам, з самым шырокім дэмакратычным гаспадаром яе.

Культурная рэвалюцыя, бурны навукова-тэхнічны прагрэс непасрэдна, а таксама апасродкавана — праз чытача, абумовілі ў многім характар вобразнасці сучаснай паэзіі наогул і паэзіі Максіма Танка ў прыватнасці. Вырас інтэлектуальна чытач, вырасла і паэзія. Зрэшты, гэтыя два працэсы ўзаемаабумоўлены: паэзія, якая задавальняе духоўныя запатрабаванні чалавека, павінна стаяць на ўзроўні гэтых запатрабаванняў; з другога боку, яна сама ў вялікай ступені фарміруе духоўны воблік чалавецтва, штурхае яго на новыя пошукі, адкрыцці. Вечны канфлікт паміж явай і марай, вечная прага «слоў новых, якіх не хапае Для новаадкрытых планетаў, Законаў і формул, Для нашай сусветнай любві»! («Трактат аб паэзіі»). Менавіта тут — аснова эстэтычнага самаразвіцця вобразнасці ўсёй сучаснай паэзіі.

Як было бачна вышэй, Максім Танк вельмі ўмела карыстаецца словамі замежнага паходжання. Нібы баючыся, што чытач іх зразумее недакладна, паэт сам тут жа, у паэтычным кантэксце, «растлумачвае» іх. Канешне, роля такога «растлумачэння» не лінгвістычная, а зусім іншая, паэтычная. Аднак побач з гэтым у паэзіі Максіма Танка сустракаюцца словы-вобразы, паэтычная моц якіх раскрываецца поўнасцю толькі чытачу з пэўным узроўнем інтэлектуальнага развіцця. Прычым такімі словамі-вобразамі паэт карыстаецца свядома.

Са «слоў не ўсім вядомых» (В. Брусаў) Максім Танк параўнальна шырока скарыстоўвае выяўленчыя магчымасці лацінізмаў — як у загалоўках вершаў («Post scriptum», «Urbi et orbi», «Ave Maria», «Romance»), так і непасрэдна ў саміх тэкстах. Часамі яны з першай жа

фразы прыдаюць выказванню ўзнёслы тон: «І так, пачынаю ab ovo» («Трактат аб паэзіі»), калі-ніколі ствараюць сатырычную інтанацыю («Сучасная дуэль»), выклікаюць належныя асацыяцыі, служаць кампазіцыйным стрыжнем твора («Венера Мілоская»). Безумоўна, паэтыка лацінізмаў патрабуе чытача адукаванага. Злоўжыванне ёй рэзка зніжае мастацкую дзейснасць твораў.

Сучасную паэтыку Максіма Танка нельга ўявіць без «слоў не ўсім вядомых». У той час як у даверасснёўскай творчасці паэта яны сустракаліся даволі рэдка, толькі ў кнізе «Мой хлеб надзённы» маюцца многія паняцці, прозвішчы, разуменні, якія апелююць непасрэдна да інтэлекту чытача. Тут тэрміны мастацтвазнаўства (накцюрн, нацюрморт), прозвішчы колішніх і сённяшніх дзеячоў культуры (Вейнямёйнен, Шапэн, Ці Бай-шы, Дэлакруа, Кіплінг, Луіс Гернер, Джон Марын, Кент, Азгур), імёны відных грамадскіх дзеячоў (Маноліс Глезас, Фідэль Кастра, Патрыс Лумумба), паняцці, звязаныя з гісторыяй культуры (казкі Шахеразады, кніга «Жыццё Вікрамы», «Паланез» Агінскага) і інш. У лірыцы Максіма Танка сустракаюцца «апеляцыі» да падзей і імён, звязаных з гісторыяй многіх народаў свету. Асабліва ахвотна ён скарыстоўвае духоўны набытак старажытнай міфатворчасці. Гэта дае яму вялікія магчымасці ў «вобразнай эканоміі»: агульнавядомыя ў гісторыі духоўнай культуры многія факты, імёны ўладаюць надзвычайным багаццем патрэбных асацыяцый:

Ён заўжды адмывае свае потныя рукі
Ад знаёмства і дружбы,
небяспекі,
дакукі,
Каб ніколі не быць у жыцці вінаватым.
І здаецца мне:
зноў бачу постаць Пілата (IV, 74).

У гэтай невялікай эпіграме канкрэтная дэталь («потныя рукі») у спалучэнні з багаццем асацыяцый, якія выклікае адно прозвішча (Пілат), і ствараюць тое «эмацыянальнае поле», якое здзіўляе сваёй эканомнай выразнасцю.

Эпіграма гэтая вельмі яскрава ўказвае і яшчэ на адну рысу сучаснай паэзіі Максіма Танка, на яе галоўную вартасць. Яна заключаецца менавіта ў тым, што творчасць паэта не абмяжоўваецца нейкімі эстэцкімі функцыямі, гульнёй у адукаванасць (у гэтым — адна з асноўных прычын смерці «навуковай паэзіі» Рэне Гіля і часткова Валерыя Брусава), а ўключаецца актыўна ў агульнае змаганне супраць зла, аджыўшага, сцвярджае новае, прагрэсіўнае.

«Вядомы антраполаг
Па знойдзеным ў саркафазе чэрапе
Стварыў партрэт цара.
Цікава тое,
Што ў самадзержца нос з гарбінкай большай,
Як гэта летапісцы адзначалі,
А на шчацэ яго — барадаўкі чатыры,
Аб чым ніхто з гісторыкаў не ведаў.
Надзея ёсць, што хутка будзем мець
Партрэты іншых самадзержцаў і іх жонак...»

Гэтыя пачатковыя радкі верша «З хронікі» амаль даслоўна перадаюць змест газетнага паведамлення пра чарговую працу вядомага антраполага. Звычайныя, «сухія» словы з навуковай справаздачы. Але вось паэт не стрымліваецца, аб'ектыўна-навуковы тон саступае месца «суб'ектыўнай» палкасці. Паэзія ўрываецца ў «навуку».

О Пугачоў,
Балотнікаў
і Каліноўскі,

Вы ўсе, што рвалі ланцугі няволі,—
Дзе хоць адна пылінка праху вашага?
Сваёй крывёй яе я напаіў бы
І ажывіў бы вас,
каб вы змаглі яшчэ раз
Паслаць у венцаносны чэрап кулю (IV, 85).

Экспрэсія гэтых радкоў пакрывае вонкавую бясстраснасць інтанацыі папярэдніх. Больш таго, ранейшыя словы ўжо чытаюцца па-новаму, раскрываецца іх падтэкст. Аказваецца, што паэзія прысутнічала ў «навуцы» з самага пачатку верша, калі пачаў зараджацца кантраст двух яго частак — інтанацыйны, эмацыянальны, сэнсавы. Кантраст, які раз'ядноўвае і адначасова знітоўвае гэтыя часткі, абумоўлівае рух думкі і эмоцыі — жыццё верша

Ярка выражаная грамадзянскасць паэта і вобразнасць, якая адносіцца да інтэлектуальнай сферы, асабліва цесна знітаваны ў сатырычным вершаваным апавяданні паэта «Гісторыя вёскі Пількаўшчына» (IV, 33—36). Некаторыя моманты гэтай «Гісторыі», безумоўна, пераклікаюцца з сапраўднай гісторыяй Беларусі, а за знешняй гумарыстычнай формай падачы матэрыялу праглядваюць зусім не жартоўныя, больш таго — трагічныя факты гэтай гісторыі, якія хвалююць і сёння...

У падзагалоўку Максім Танк так называе свой сатырычны твор: «Дысертацыя на атрыманне годнасці бакалаўра навук вызваленых». Гумарыстычнасць гэтага падзагалоўка і «сур'ёзнасць» самога загалоўка складаюць тое кантрастуючае адзінства (сэнсавае, эмацыянальнае), што ляжыць у аснове ўсяго твора.

Апавядальная інтанацыя «Гісторыі» — вынік парадыравання летапіснай манеры пісьма. Наогул сам твор — своеасаблівая пародыя на летапіс, гумарыстычная спроба стварэння свайго, «танкаўскага» летапісу.

Калі пала Троя,
Сем дзён піравалі ахейцы.

Шмат хто, прагуляўшы
Трафеі ваенныя, ўлегцы
Вяртаўся дамоў.

Далей апавядаецца «адысея» «ахейца» Пількаўшчадзіса ад падзення Троі і аж да таго часу, калі ён прыстаў «на Мядзельскіх лядах у прымы». Гісторыя фантастычная, надуманая, непрыкметна пераходзіць у гісторыю рэальную, калі паэт пачынае гаварыць пра сваю радаслоўную. Марка нарадзіў

...мыслівага Хведара,
Хведар той — Янку,
А Янка — мяне, які сам
Ахрысціў сябе Танкам.

Наогул элементы рэальнага і нерэальнага суіснуюць у апавяданні і тут і там вельмі часта. Гэта бачна хаця б з супастаўлення гістарычных імён, разуменняў, рэальных і міфічных, сапраўдных і выдуманых, шматлікасць якіх абумоўлена самой назвай твора («Гісторыя...»). З аднаго боку, тут рэальныя Гелеспонт, Еўксінскі понт, Таўрыда, Прыдняпроўе, з другога — міфічная рака Сцікс; з аднаго боку — Гамер, Герадот, з другога — выдуманы «акадэмік смаргонскі Амброзій Кукуеў».

Вонкавы сатырычны «круг» (форма твора) завяршаецца дзвюма заключнымі страфамі апавядання:

А зараз я за дапамогу
Падзякаваць мушу
Яго Магніфіцэнцыі рэктару —
Слаўнаму мужу.

Ды іншым свяцілам
Айчыннай навукі і цноты,
Якім прысвячаю я
Сціплую гэту работу.

Як бачна, гісторыя хаджэння Пількаўшчадзіса даведзена да канца, наладжана сувязь з сучаснасцю. Апраў-

даны падзагаловак — дысертацыя... Урэшце, трэба вытрымаць рытуал абароны дысертацыі. Вытрыманы і ён. Круг замыкаецца канчаткова. Дысертацыя будзе абаронена безумоўна.

Форма апавядання, такім чынам,— сатырычная «копія» рытуальнай формы сапраўднай абароны дысертацыі.

Другі, унутраны, сатырычны «круг» (змест твора) таксама «ўпісваецца» ў сучаснасць:

Тут першая выйшла
На мове тубыльцаў газета,
У якой ўсе вучоныя
Не разбяруцца дагэтуль.

Адны — яе хаюць,
Бо ўсё сваё хаяць прывыклі,
Другія — у іншы бок
Перагінаюць, як звыклі.

Паэт умешваецца ў навуковую спрэчку. Не варта прамалінейна дадумваць, хто «адны», а хто «другія». Тым не менш не выключана, што маецца на ўвазе прагрэсіўная беларуская газета «Наша ніва», з якой таксама «ўсе вучоныя не разбяруцца дагэтуль». Зрэшты, у даным выпадку гэта не мае прынцыповага значэння. Важна іншае — паэзія Максіма Танка і навука (у прыватнасці гістарычная) ідуць адна другой насустрач, удзельнічаюць у высвятленні ісціны. Прычым гэтае высвятленне робіцца сродкамі паэзіі, паэтычнай логікі. Не малое значэнне тут маюць таксама словы-вобразы інтэлектуальнага паходжання, якія валодаюць значнымі асацыятыўнымі магчымасцямі, але патрабуюць пры сваім успрыняцці намаганняў і лагічнага мыслення.

Гаворачы пра «інтэлектуалізацыю» і «лагізацыю» вобраза, нельга не спыніцца на характэрнай асаблівасці сучаснай паэзіі Максіма Танка, якую можна ўмоўна

вызначыць як «паэтычную падстаноўку». Пры такой «падстаноўцы» адным і тым жа малюнкам-вобразам выражаецца і маляўнічая сутнасць яго, і адначасна — сэнс. змест якой-небудзь з'явы, што лучыцца з гэтым малюнкам ланцужком лагічна-асацыятыўных сувязей. Відаць, найлепш прасачыць гэта на вершах аднаго тэматычнага цыкла — пра паэзію і паэта.

Амаль заўсёды паэт задумваецца над прызначэннем і дзейснасцю паэтычнага слова яшчэ тады, калі ён толькі становіцца на шлях служэння паэзіі. У гэтым ёсць свая логіка: авалодваючы зброяй слова, трэба добра ўведаць, якая гэта зброя і куды яна скіравана. Максім Танк пачынае разважаць над класавай сутнасцю мастацкай творчасці, над пытаннем праўдзівасці ў літаратуры, суадпаведнасці слова і справы яшчэ ў даверасnёўскі час. З едкім сарказмам ён гаворыць пра тых, хто «навучыўся лізаць палумыскі І ветліва пана ў руку цалаваць» («...Яшчэ не падняўся наш крытык з калыскі»), пра служакаў-рэдактараў, дабраахвотных цэнзараў («Эпітафія»), пра рыфмачоў-гладкапісцаў, якія бацькаўшчыне «за соль яе, за хлеб яе найлепшы Хочуць толькі вершам заплаціць» («Кожны піша»). У савецкі час размова пра паэзію становіцца значна шырэйшай і глыбейшай. Яшчэ ў (пачатку 50-х гадоў, даючы наказ маладым літаратарам, дзелячыся з імі сваім жыццёвым вопытам, у вершы «Табе» паэт піша:

Я быў знаёмы з німфамі, з багамі,
Разгледзеў марнасць і бяссілле іх,
Таму людзей за плугам, за станкамі
Я праслаўляў у песнях у сваіх (III, 21).

Пачынаючы з другой паловы 50-х гадоў, Максім Танк ужо не толькі сцвярджае баявы, наступальны дух паэзіі («...Як многа гаворым і нудна», «Творчая спрэчка», «...Няважна, што скажа глушэц-рэцэнзент», «Пра-

чытай і перадай другому!»), не толькі адстойвае неабходнасць паказу ў мастацтве праўды жыцця («...Даўно я перастаў баяцца», «...Божа паэзіі», «...Як начытаўся я розных мэтраў»), але і пачынае задумвацца над асобнымі філасофскімі праблемамі мастацкай творчасці — праблемай традыцый і наватарства («...Перш непакоіўся»), гармоніяй «лірыкі і фізікі» («...Намалявалі дзеці»), сутнасцю творчага працэсу («Скульптура»). У паэта з'яўляецца цэлы «Трактат аб паэзіі», дзе гэтыя і многія іншыя пытанні знайшлі сваё арыгінальнае паэтычнае вырашэнне. Усё гэта — новыя думкі, праблемы, ідэі — павяло за сабой пошукі новых шляхоў, якія б адпавядалі найбольш арганічнаму ўвасабленню аўтарскай мастацкай задумы.

Вось два вершы Максіма Танка з аднолькавымі загалоўкамі— «Паэзія». Першы з іх напісаны ў 1955 годзе, другі — роўна на дзесяць гадоў пазней, у 1965 годзе. Тэма іх аднолькавая, хаця праблемы, якія закранае аўтар, і не тыя самыя...

У першым вершы на першы план вылучаецца грамадская сутнасць паэтычнага слова, якая абумоўлівае само існаванне паэзіі ў чалавечым грамадстве, яе непераходнае значэнне:

Я ведаў, што ты — бліскавіца,
Што хмары рассекла;
Я ведаў, што ты — вызваленне
З няволі і пекла...

А ты аказалася большым:
Ты — кроў, што пульсуе па жылах,
Ты — сонца, якое
Прасторы святлом азарыла,

І без чаго, як без маці
Або без радзімы,
Ні нараджацца, ні жыць
На зямлі немагчыма! (III, 61).

Прамая публіцыстычнасць, сцвярджэнне несумненных ісцін знайшлі сваё выражэнне ў арыгінальнай, даволі смелай канкрэтна-пачуццёвай вобразнасці. Аратарская інтанацыя, прыўзняты тон верша «падтрыманы» трохстопным амфібрахіем, які чаргуецца з двухстопным; цэзура пасля кожнага такога чаргавання стварае ўражанне паўзы, патрэбнай аратару для пераводу дыхання... Верш успрымаецца як параджэнне трыбуннай паэзіі ў лепшым сэнсе гэтага слова.

У другім вершы «Паэзія» (1965) тэма творчасці выяўляецца больш у філасофскім, тэарэтыка-пазнавальным плане. Сутнасць паэзіі, неадольная цяга тварыць, паэзія як прамежкавы мост паміж «полюсамі... сэрца — маўчаннем і крыкам»— пра гэта ідзе гаворка ў вершы, але не проста, «у лоб», а ў своеасаблівай форме паэтычнай умоўнасці.

Паэзія!
Я цябе знаю,
Гарэзлівая маладзіца
З пасёлку майго,
Якая крычала не раз,
Заманіўшы ў маліны:
— Хутчэй дагані!

Крыху сентыментальная,
Як усе жанчыны,
Што любяць дзяцей
І часта цяжарныя ходзяць.

Вось і сягоння —
Сядзіш ты пад бабкаю жыта,
Грудзьмі загарэлымі
Корміш малога,
Які хоча сонца злавіць.

Ніхто не ўгадае,
Куды пойдзеш вечарам,
Дзе твой прыпынак,

Хоць я адчуваю,
Што недзе жывеш ты
Між полюсамі майго сэрца —
Маўчаннем і крыкам (IV, 112).

Умоўнасць тут выступае як найбольш адпаведная форма выражэння думкі. І не толькі таму, што думка паглыбілася, што ў ранейшую адзежыну апрануць яе немагчыма. Цяпер паэт імкнецца даць прастор і думкам, уяўленням таго, хто верш будзе ўспрымаць. «Садуманне» чытача з паэтам — адзін з галоўных здабыткаў прыёму «паэтычнай падстаноўкі». А каб гэтае «садуманне» ішло ў належным кірунку, і маецца ў творы канкрэтная частка — «матэрыялізацыя» самой сутнасці паэзіі ў вобразе «гарэзлівай маладзіцы», крыху сентыментальнай, пра якую нельга сказаць, дзе, у якім сэрцы і калі яна знойдзе прыпынак. Канкрэтнае — гэта «ўзлётная паласа» думкі, прадумова эмоцыі, яно не дае паэту магчымасці лунаць у свеце голых абстракцый, не дазваляе вобразнае мысленне падмяняць фармальна-лагічным. Аднак яно і не скоўвае думку, не «прывязвае» яе да канкрэтнага факта (прадмета, з'явы). У гэтым — адна з характэрнейшых асаблівасцей паэтычнай умоўнасці наогул і ўмоўнасці Максіма Танка ў прыватнасці. Паэт давярае шырыні мастацкага мыслення чытача, ён не баіцца, што хто-небудзь не выйдзе за межы канкрэтнага і сутнасць верша «Паэзія» зразумее толькі ў абмалёўцы «гарэзлівай маладзіцы».

Калі з належным (разуменнем прыёму «паэтычнай падстаноўкі» падысці да некаторых твораў Максіма Танка, то многае стане на сваё месца, многае будзе зразумелым. Так, у наіўнай, на першы погляд, прапанове паэта распісаць усе месцы, што пустуюць у «магутнага трактара... на капоце, на рамах, на дышлях плугоў», прыпеўкамі, вясёлкавымі ўзорамі, прыказкамі, пейзажа-

мі роднай зямлі праступае жаданне паяднаць новае, што ўваходзіць у наша жыццё разам з навуковым і тэхнічным прагрэсам, з тым найбольш здаровым, жыццядзейным, што дасталося нам ад прашчураў, што мы павінны перадаць у спадчыну нашчадкам («Прапанова»). Верш «Шыбы старой камяніцы» — гэта, відавочна, не твор пра канкрэтную камяніцу, не прапанова асцярожней выціраць вокны ў ёй, каб не разбіць іх (на жаль, часамі так па-школьнаму і трактуецца верш). Ён перш за ўсё — пра тых народных герояў, прозвішчы і справы якіх, калі не прыняць неабходных мер, могуць вось-вось сцерціся з людской памяці. Апрача таго, верш гэты — і своеасаблівы водгук на такія частыя разбурэнні нашых помнікаў архітэктуры (прыгадаем хаця б бессаромнае разбурэнне Сафійскай царквы XII стагоддзя ў Віцебску ў 1963 годзе), і своечасовы заклік асцярожней абыходзіцца з асобнымі здабыткамі нашай шматпакутнай культуры, якіх, як аконнае шкло, неасцярожна разбіўшы, больш не сабярэш...

На жаль, значэнне і сутнасць новых зрухаў у паэтыцы Максіма Танка нашы крытыкі і літаратуразнаўцы часта не бачаць. У прыватнасці, такое неразуменне спецыфікі стылю сучаснай лірыкі паэта праявілася ў артыкуле Барыса Бур'яна «Улюбёны ў наша жыццё». Імкнучыся «апраўдаць» своеасаблівае «іншамоўленне» Танка, крытык піша:

«Бывае Максім Танк і іншасказальным. Гэта калі прамалінейныя вывады і вызначэнні пагражаюць апрасніць і высушыць трапятанне паэтычнай думкі. Праўда, дэ падобнага «падтэкставага» выражэння вершаванай сутнасці ён прыбягае рэдка і пераважна ў творах, якія напісаны па фальклорных матывах (?!). Публіцыстычнай праматы, маніфестацыі сваіх поглядаў і адносін паэт ніколі не цураецца. Ён валодае ўменнем

даставаць эстэтычныя каштоўнасці з самых надзённых тэм. Яго мова ў такіх выпадках становіцца на рэдкасць дакладнай і грамадзянскай. Гадаць і прыкідваць, што хацеў сказаць паэт, не даводзіцца».[1]

Такі ход разваг надзвычай паказальны, бо ў многіх крытычных артыкулах, міжвольна альбо сумысля, блытаюцца пытанні ідэйнага і фармальнага парадку. Няўжо «маніфестацыя поглядаў» не можа быць выражана інакш, як толькі ў прамым выказванні гэтых поглядаў? Няўжо ўмоўнасць (у мове Б. Бур'яна — «падтэкставасць») выключае і надзённасць тэмы і грамадзянскую мужнасць паэта? І нашто адбіраць ад чытача магчымасць самастойнай развагі над тым, «што хацеў сказаць паэт»,— гэтага акту «садумання» з паэтам?

Зрэшты, на правамочнасць умоўнасці ў мастацтве сацыялістычнага рэалізму вельмі добра ўказана ў адным з артыкулаў, якія надрукаваны ў часопісе «Коммунист». «Дасягненні савецкага мастацтва,— гаворыцца ў ім,— **у тым ліку творчая практыка апошніх год** (падкрэслена мной,— *В. Р.)*, паказваюць, што сярод разнастайных стыляў, прыёмаў і формаў сацыялістычнага рэалізму знаходзяць сваё законнае месца і так званыя ўмоўныя формы мастацкага адлюстравання рэчаіснасці».[2] Якім жа крытэрыем трэба кіравацца пры вызначэнні дзейснасці тых ці іншых форм, у тым ліку і паэтычнай умоўнасці? Перш за ўсё мерай жыццёвай праўды, дзеля ўвасаблення якой яны, уласна кажучы, і існуюць. А пра тое, што праўдзівасці, грамадзянскай мужнасці, партыйнай палкасці творам Максіма Танка не бракуе —

[1] Б. Бурьян. Влюбленный в нашу жизнь. «Советская Белоруссия», 19 красавіка 1966 г.

[2] А. Михайлова. Условность в реалистическом искусстве. «Коммунист», 1965, № 15, стар. 74.

пра гэта вельмі добра сказана ў тым самым артыкуле Барыса Бур’яна.

Узмацненне ў вобразнасці Максіма Танка інтэлектуальнага пачатку, а таксама паэтычнай умоўнасці, засведчыла пэўныя якасныя зрухі ў самой структуры вобраза паэта. Забягаючы наперад, можна сказаць, што гэтыя зрухі з’явіліся асновай для нараджэння ў паэзіі Максіма Танка ўмоўна-асацыятыўнай вобразнасці, дзе логіка мастацкага мыслення і ўмоўнасць паядналіся асабліва цесна. Аднак у сваю чаргу да такога якаснага «скачка» павінен быў належным чынам падрыхтавацца і канкрэтна-пачуццёвы вобраз — галоўны не толькі ў лірыцы Максіма Танка, але і ва ўсёй сучаснай беларускай паэзіі.

Канкрэтнасць вобразнага мыслення

Даўно заўважана, што своеасаблівасць мастацкага почырку таго ці іншага паэта ў вялікай ступені залежыць ад характару яго светаўспрымання. Так, спецыфіка паэтычнага вобраза Тараса Шаўчэнкі ў значнай меры абумоўлена музычным пачаткам яго ўспрымання навакольнай рэчаіснасці. Рэдка каму з паэтаў удавалася так адчуваць пахі і дотыкі, як вядомаму ўкраінскаму лірыку Уладзіміру Сасюры. Сімон Чыкавані, гаворачы, што ў Галакціёна Табідзе паэтычнае ўспрыманне свету вынікала з яго музычнага ўспрыняцця і што паэтычны вобраз спараджаўся ў яго музыкай, зазначае: «Іншыя, наколькі я ведаю, бачаць у прадметах і з’явах іх пластычны і жывапісны бок, успрымаюць свет «весомо и зримо», і рэчы адкрываюць ім свае лініі і фарбы, іх адценні, пераліві, светлацені. І паэзія, якая нараджаецца

такім успрыманнем, у роўнай ступені натуральная і заканамерная».[1]

Пры ўсёй адметнасці лірычнага вобраза, як вобразаперажывання, вобраза «адухоўленага», яго «фізіялагічны» пачатак, пачуццёвая канкрэтнасць мае надзвычай вялікае значэнне. Менавіта таму нельга пагадзіцца з меркаваннем, паводле якога нагляднасць, пачуццёвая канкрэтнасць часам супрацьпастаўляюцца сутнасці мастацкага вобраза. «Сапраўднае мастацкае слова,— гаварыў Самуіл Маршак у інтэрв'ю карэспандэнту часопіса «Вопросы литературы»,— павінна быць бачна, адчувальна, чутно... Калі вы параўнаеце малых пісьменнікаў з вялікімі, то ўбачыце, наколькі вялікія адначасова і больш адухоўленыя і больш фізіялагічныя. Гэта нават звязана: калі б мы не ўспрымалі так пачуццёва першы снег у апавяданні Чэхава, да нас не дайшла б і адухоўленасць гэтага ўрыўка». І далей: «Пушкінская матэрыяльнасць — таксама, як і адухоўленасць — звычайна страчваецца пры ўпадку паэзіі».[2]

«Чутно», «бачна» і слова Максіма Танка. Можна з упэўненасцю сказаць, што ў паэта асабліва добра развіты мастацкі слых і зрок. У адным са сваіх вершаў ён прызнаецца:

Баюся толькі аднаго я:
Каб верш не быў сляпым, глухім,
Не задыхалася жывое
Жыццё, абрамленае ў ім,
І не маўчала так, як мора
На здымку фотарэпарцёра (III, 190).

[1] Симон Чиковани. Волшебное зеркало. «Литературная газета», № 131, 1965.

[2] С. Маршак. Писать все так же трудно. «Вопросы литературы», 1964, № 9, стар. 54. Маецца на ўвазе ўрывак з апавядання А. Чэхава «Прыпадак».

У чым жа своеасаблівасць канкрэтна-пачуццёвага вобраза Максіма Танка?

У давераснёўскі час надзвычай тонкае адчуванне свету гукаў было адной з характэрных асаблівасцей творчасці паэта. Слыхавыя асацыяцыі дапамагалі больш рэльефна падаць думку твора, з'яўляліся тым «звяном счаплення», якое непрыкметна знітоўвала ідэйную накіраванасць і эмацыянальнае напружанне верша. Часамі яны вызначалі мастацкую непаўторнасць усяго твора, як, у прыватнасці, у вершы «...Паслухайце, вясна ідзе»:

Паслухайце, вясна ідзе.
Звініць ў маім акне жалеза.
З вінтоўкай стражнік ноч і дзень
Пільнуе куст пахучы бэзу.

А ён расцвіў, агнём гарыць,
Такім пахучым, мяккім, сінім;
На дрот калючы, на муры,
Як хустку, полымя ускінуў.

Я ціха разбудзіў другіх,
Ад слёз сінелі вочы бэзам.
І недзе хруснула ў худых
Руках іржавае жалеза (I, 262).

Пабудова верша нагадвае невялікі музычны эцюд драматычнага характару. Першая страфа развівае «турэмную» тэму: звон жалеза турэмных крат, стражнік з вінтоўкай. Гэтая тэма выяўляецца ў асноўным праз слыхавы вобраз. З другой страфы на поўную сілу пачынае гучаць тэма вясны, якая ўвасоблена ў зрокавым вобразе — вобразе расцвіўшага бэзу. Бэз і сімвалізуе сабой вясну, нават шырэй таго — волю. Гэтыя дзве тэмы не толькі паралельна суіснуюць але і ўзаемадзейнічаюць: бэз «на дрот калючы, на муры, як хустку, полымя ўскінуў». Кантрастнае супастаўленне тэм, дасягнутае ў выніку іх узаемадзеяння, падмацаванае нават

сэнсавай працілегласцю рыфмы (жалеза-бэзу), у канцы верша прыводзіць да адмаўлення адной з тэм — турэмнай. Гэта адмаўленне выяўляецца характарам слыхавога вобраза — самім семантычным значэннем слова, **яго** эўфоніяй: **«І** недзе **хруснула** ў худых Руках іржавае жалеза». Жалеза турэмных крат перамагла галінка бэзу, перамагла вясна, воля. Такая логіка жыцця, такая логіка верша.

Такім чынам, тут можна гаварыць пра ідэйна-эстэтычную абумоўленасць слыхавога вобраза, якасць, якая пачала акрэсліваца ўжо ў даверасьнёўскай лірыцы Максіма Танка. Аднак тады яна ў пераважнай ступені мела яшчэ характар выпадковы, спарадычны. Гэта выявілася, у прыватнасці, у шырокім выкарыстанні адных і тых жа азначэнняў для перадачы самых разнастайных слыхавых асацыяцый. Толькі ў зборніку «На этапах» сустракаюцца дзесяткі азначэнняў звону: **«звіняць** яшчэ путы», **«звон** цыркулярак», **«звоніць** аб камень сталёвы нарог», **«звоняць** яго (выраю. — ***В. Р.)*** пералівы», «на мурах калючы дрот **звінеў»,** «люблю цябе я **звонка»,** **«звоняць** нашы песні», «парыў сілы... з песняй **звонячы,** хай б'ецца» і г. д. Падобныя азначэнні характэрныя і для наступных кніг паэта — «Журавінавы цвет» (1937), «Пад мачтай» (1938), «Праз вогненны небасхіл» (1945). Праўда, колькасць іх прыкметна змяншаецца, яны больш лакалізуюцца, абумоўліваюцца характарам з'яў, якія паказваюцца: **«звініць** у блакіце высокім сівое птушынае пер'е», «навабранцаў **звонкі** свіст», «смеху майго **пераззвон»,** «плыць туды, дзе **звоняць** вёсны», **«звон** зор», «пад **звон** красавіка», **«звінець** песням, соснам залатым», «чорнай струной у руках **звоніць** шавецкая дратва», **«звіняць** лісты, не адляцеўшыя ў вырай», «чуваць, як у азёры са **звонам** ападаюць зоры» і інш. Былі ў Максіма

Танка і іншыя ўлюбёныя азначэнні: «шумець», «ціхі», «стагнаць».

Пачуццё меры, якое давала пра сябе знаць яшчэ ў першых кніжках паэта, вызваліла ўрэшце яго творчасць і ад злоўжывання аднатыпнымі асацыяцыямі слыхавога вобраза. Адбывалася гэтая эвалюцыя шляхам адчувальнага пашырэння кола саміх асацыяцый, паглыбленнем, ускладненнем іх мастацкіх функцый — як у галіне «семантычнага» вобраза (звініць жалеза), так і сярод слыхавой метафары (звоняць вёсны).

У творчасці сучаснага Танка гукавая форма слыхавога вобраза — адзін з галоўных сродкаў вобразнай канкрэтызацыі ідэйнай задумы. Часам яна бярэ на сябе асноўную працу па выяўленню перажывання — галоўную мастацкую задачу лірычнай паэзіі.

Верш «Канцэрт у сене» (ПІ, 426), як і некаторыя іншыя, цалкам трымаецца на такой «працы» слыхавых асацыяцый. Спрадвечны лад чароўнай «музыкі» лета перададзен разнастайнасцю асацыяцый, канкрэтызуюча-абагульняючым іх характарам:

Вось шэлест ветру прабег над пакосамі,
Недзе камар ціха струны наладжвае,
Звон падала свой пчала, пралятаючы,
Ёй адказала асвянка сварлівая,
Хрушч у літаўры шарахнуў мядзяныя,
Чмель загудзеў, чмялянят аклікаючы,
Застракаталі бяссонныя конікі.

У вершы што ні радок, то пэўны, адметны слыхавы вобраз. Надзвычай багатая сінаніміка мовы дазваляе паэту ні разу не паўтарыцца ў азначэннях. Асобныя канкрэтныя мікравобразы дапамагаюць стварыць агульны эмацыянальны вобраз, вобраз-перажыванне. Аб’ектыўны малюнак рэчаіснасці, дзякуючы разнастайнасці і эстэтычнай вартасці слыхавых асацыяцый, інтымізуецца,

становіцца асабістым, непасрэдным. Падрыхтоўваецца эмацыянальны «выбух», выдзелены аўтарам нават графічна:

Колькі ў адной копцы свежага сена
Музыкі радаснай!
                                        Мы яе слухаем,
Шырака рукі цяжкія раскінуўшы,
Гледзячы ў неба пагоднае, сіняе,
Покуль нас гулкае косаў кляпанне
Зноў не пакліча на працу.

Твор, як відаць, завяршаецца таксама слыхавым вобразам (семантычная форма), адным з характэрнейшых у «музыцы» лета — «гулкае **косаў кляпанне».** Ён як бы адсылае нашу ўвагу да пачатковых радкоў верша, дзе ў першы раз упамінаецца гэтая рэалія:

Сонца дакладна адмерала поўдзень.
Косы паклаўшы, прыселі мы ў засені.

У выніку адбываецца кампазіцыйнае закругленне макравобраза, акрэсленае нават падобнасцю жаночых клаўзул першага і апошняга радкоў верша (увесь верш мае клаўзулы дактылічныя). Ствараецца архітэктанічная гармонія твора, якая яшчэ больш узмацняе яго эмацыянальны зарад, павялічвае эстэтычную вартасць.

Часта ў паэзіі Максіма Танка слыхавыя асацыяцыі непасрэдна ствараюць псіхалагічны малюнак, «вядуць» думку твора.

На паўдарозе ў нетры бору
Сустрэў нас золак і спыніў;
І вось над намі сосны хорам
Свой пачалі рэчытатыў —

такой амаль чыста пейзажнай замалёўкай пачынаецца верш «Вясной» (ІІІ, 585). У наступнай яго страфе пейзаж становіцца больш выразным, **гукавы** вобраз вясны кан-

крэтызуецца ў асобных слыхавых асацыяцыях, дзейснасць якіх значна ўзмоцнена гукаперайманнем;

Ім туравалі веснавыя,
Прарваўшыся аж з-пад зямлі,
Патокі бурныя, якія
Па стромах скачучы, гулі.

Неўпрыкметку праяўляецца ў вершы «счапленне» паміж рознымі з'явамі прыроды: «рэчытатыву» соснаў туруюць бурныя веснавыя патокі. У гэтым — зародак своеасаблівай філасофскай падасновы верша — адзінства ўсяго існага на зямлі. З асаблівай яскравасцю выказана гэта адзінства ў заключных радках твора. Тут ужо наладжваецца новы, вышэйшы асацыятыўны «масток» — паміж псіхічным станам чалавека і станам прыроды:

І хоць не ўсё мы разумелі,
Але здалося ў гэты час:
Аб нечым вечным дрэвы пелі,
Што хвалявала іх і нас.

Падобная зрошчанасць момантаў псіхалагічнага і адлюстравальнага — з’ява не новая і ў беларускай паэзіі, і ў паэзіі іншых народаў свету. Яна ў аднолькавай ступені характэрная як для буйнейшых, так і для менш значных майстроў мастацкага слова. У лірыцы Максіма Танка ідзе яна ад своеасаблівага паэтычнага анімізму, які дазваляе паэту заявіць:

Паміж мной і зямлёй
Толькі розніца тая:
З зямлі — травы, з мяне
Мары-сны вырастаюць (III, 500).

Менавіта таму да творчасці паэта можна толькі адносна дастасаваць слова «персаніфікацыя»; ён не адухаўляе

прыроду — адухоўленай бачыць яе. Гэта дае яму права на непасрэдны зварот — «Лесе мой...» («На пасадцы дрэў»), на роднаснае «ты» з прыродай: «Я дамаўляўся з небам і зямлёй, з зімой і летам, з зорамі і морам... («...Я дамаўляўся»); «Я даўно дараваў свае крыўды рацэ, што ў дарозе мяне напаіць не хацела, Дрэву, што адпачыць не пазычыла цень, Вогнішчу, што ў завею мяне не сагрэла» («Я даўно дараваў»). Менавіта таму і пейзаж паэта — гэта самавыяўленне душы, а не проста аб'ектывізаваны малюнак-адлюстраванне.

Майстэрства слыхавога вобраза Максіма Танка выяўляецца не толькі ва ўмелай «працы» яго на галоўную думку твора. Паэт надзвычай тонка ўмее слухаць само слова. Гукавы жывапіс дапамагае яму разняволіць унутраныя патэнцыі слова, завастрыць увагу на той ці іншай думцы верша.

Звычайна гукапіс (алітэрацыю і асананс) разумеюць як «стылістычны прыём, які заключаецца ў паўтарэнні аднародных гукаў (зычных альбо галосных.— *В. Р.)* у вершы, фразе, страфе».[1] Супраць такога вызначэння няма прынцыповых пярэчанняў. Аднак яны пачынаюцца тады, калі мастацкае прызначэнне, у прыватнасці, алітэрацыі зводзіцца толькі да таго, каб узмацніць «гукавую і інтанацыйную выразнасць верша».[2] На самай справе паняцце алітэрацыі значна багацейшае. Сюды ўключаецца інструментоўка верша, якая прыдае яму інтанацыйную выразнасць, гукапісную дасканаласць. Алітэрацыя — гэта таксама і гукаперайманне, форма **ўласна слыхавога вобраза,** што ў некаторай ступені збліжае паэзію з музыкай. Менавіта гэтае другое значэнне гукапісу і прыцягвае цяпер нашу ўвагу.

[1] Краткая литературная энциклопедия, т. 1. М., 1962, стар. 162.

[2] Т а м ж а.

Трэба сказаць, што для Максіма Танка гукапіс ніколі, нават у пачатковы перыяд творчасці, не быў самамэтай. І калі ён, напрыклад, у вершы «Моладзі» пераnасычаў радок літарай **р**, то выклікалася гэта жаданнем інтанацыйна выдзеліць слова, прыўзняць яго над іншымі, што адпавядала адкрытай публіцыстычнасці твора-закліка.

Рвіце крокамі брук!
Грудзі гартуйце на шторм!
Лесам мазольных рук
Волі нясіце гром! (І, 124).

У сённяшняй творчасці паэта характар гукавой асацыяцыі і яе знешняе гукавое праяўленне знітаваны асабліва цесна. Гэта надзвычай добра відаць у гукаперайманнях, якімі, аднак, паэт карыстаецца вельмі і вельмі ашчадна.

Вясна — разбуджаныя рыны,
Якія трубяць,
Захлынаючыся талай вадой... (ІІІ, 554).

У вершы «Вясна», з якога ўзяты гэтыя радкі, асноўныя асацыяцыі — зрокавыя. Тым больш «інтэнсіўнымі» павінны быць тыя некалькі слыхавых асацыяцый, каб пластычнасць вобраза ў цэлым не парушалася. Менавіта таму і ўзмацняюцца яны знешнім гукаперайманнем: алітэрыраванне гука р «намякае» на рэў вясновай вады ў рынах...

Такія «намёкі», выкліканыя імкненнем паўней выкарыстаць гукапісныя і сэнсавыя магчымасці слова, сустракаюцца і ў іншых вершах паэта. «Гончых зграя гулка галіць. Пачалося паляванне» («Зімовая прыгода»), «Як зайздросціў я тым, хто пад гулкіх колляскат, у цяпле мог ляжаць, Хоць пад лаўкай вагона...» («Станцыя

Княгініна»), «Быццам па няроўнай грэблі едзе хмара: грукат, гул нясецца Па лугах, імшарах» («... Быццам па няроўнай») — ці не адчуваецца ў гэтых радках спроба сродкамі паэтычнага гукапісу перадаць і брэх зграі сабак, і перастук колаў цягніка, і грымоту навальніцы?! Прычым такая спроба робіцца непрыкметна, яна не вылучаецца з усёй вобразнай канвы твора.

Часам, аднак, гукапісны бок слова мае ў творы і першаступеннае значэнне. Ён не толькі стварае настраёвасць, «падтрымлівае» пэўныя слыхавыя асацыяцыі, але і непасрэдна сам бярэ на сябе задачу па канкрэтызацыі перажывання. Так, у вершы «Вадаспад Адама Міцкевіча» амаль кожная страфа — гэта адметнае па якасці гукаперайманне, выяўленае ў інструментоўцы радка на пэўную літару. Пачатак верша імітуе рокат вадаспада (алітэрацыя на р, к, і т, цікава, што ўсе гэтыя зычныя маюцца ў самім слове «рокат»):

Даліна, горная, Растока,
Крутыя Татры, буралом,
Дзе, быццам крэсівам, патокі
З круч высякаюць іскры, гром!

Далей ідзе некалькі іншае «гукавое суправаджэнне». Водгалас першай страфы — рокат вадаспада — чуецца яшчэ. Але тут мы пачынаем выразна чуць, як вадаспад «звініць» (алітэрацыя на звонкія зычныя **з, дз, н**, на **с, ц**):

Тут нельга кроку не спыніць,
Не паглядзець на гэта дзіва,
Дзе з неабсяжнай вышыні
Злятае вадаспад імкліва.

Вось ён, успенены, нясе
Мігценні сонечныя ўсе,
Бёль снежных гор і зараніцы,
Блакіт нябёсаў, бліскавіцы.

Звонкагалосае гэтых радкоў у сваю чаргу перапыняецца страфой, дзе галоўнае гукапіснае значэнне набываюць літары шыпячыя і глухія:

Гавораць людзі, што заўжды,
Хто б ні прыйшоў да вадаспаду,
З яго напіўшыся вады,
Адчуе ў сэрцы шчасце, радасць.

Так паступова ствараецца ілюзія непасрэднага сузірання з'явы. Словы паэта пра вадаспад, які «шуміць, звініць, ракоча», канкрэтызуюцца ў асобых гукаперайманнях, што, апрача чыста імітацыйных задач, маюць таксама і сэнсавыя. Гэта выяўляецца ў апошніх радках верша пра вадаспад:

Не, не дарма яму далі.
Імя Міцкевіча гуралі! (III, 35).

Па логіцы супастаўлення характарыстыка вадаспаду Адама Міцкевіча (радасць ад яго сузірання, разнастайнасць форм праяўлення яго «характару» — рокат, звон, шум і г. д.) з'яўляецца адначасова і характарыстыкай сутнасці самой паэзіі Адама Міцкевіча: яе няўрымснасці, рэвалюцыйнага пафасу, багатага паліфанічнага пачатку і г. д. Такая падвойная нагрузка гукаперайманняў надае ім у вершы яшчэ большае значэнне.

Калі майстэрствам гукапісу Максім Танк авалодаў яшчэ на пачатку свайго творчага шляху, то асаблівасць паэтыкі, якую можна назваць «гукавой укрaпленасцю» слова, прыйшла да яго значна пазней. Пра ўплыў якога-небудзь паэта гаварыць тут цяжка — настолькі справа складаная, настолькі абумоўленая своеасаблівасцю таленту мастака, інтуітыўным пачаткам творчасці і, урэшце, гукавой асаблівасцю самой мовы.

Што ж мы называем «гукавой украпленасцю» слова?

У некаторых вершах Максіма Танка сэнсавая, інтанацыйная сувязь паміж асобнымі словамі і выразамі «перакрываецца» гукавой арганізацыяй твора, якая нібыта «наслайваецца» на сэнсава-інтанацыйную, хоць, вядома, застаецца не чым іншым, як падначаленай сэнсу формай-абалонкай. Гэта не проста гукавыя паўторы, алітэрацыі і асанансы, якія ствараюць настрой, прыдаюць страфе інтанацыйную гнуткасць, гэта і не гукаперайманні, якія імітуюць тыя ці іншыя гукі. За гукавымі паўторамі тут заўсёды адкрыта ці прыхавана праступае жаданне звярнуць увагу на пэўнае адценне аднаго слова альбо групы слоў, выдзеліць сэнсавы «стрыжань», знайсці апорнае слова — самае важкае і патрэбнае ў даным кантэксце. Ужо элементарна такая «гукавая ўкрапленасць» праступае ў двух апошніх радках пачатковай страфы верша «...Прадаўшчыца шчаслівых білетаў».

Прадаўшчыца шчаслівых білетаў,
Што разыгрываеце вы
Экспанаты старога свету
На расквечаных скверах Масквы? (III, 512).

Падкрэсленыя сугуччы не толькі аркеструюць радкі верша; яны сцягваюць да сэнсавага эпіцэнтра ўсе словы, не даюць ім распадацца. Гэты эпіцэнтр, змацаваны гукаспалучэннем «скве», выяўляе ўнутраную сувязь паміж рознымі, на першы погляд, паняццямі. У адзін рад ставяцца словы «свет», «расквечаныя», «скверы», «Масква». У выніку яны нібыта падсвечваюць адно другое, узаемна «вылушчваюць» дадатковыя сэнсава-эмацыянальныя адценні.

Часам такую арганічную ролю ў вершы побач з гука-

спалучэннем выконвае і адзін найбольш характэрны для слова гук. Вось пачатак верша «Лузанцы» (ПІ, 157):

Калі я падкінуць збіраўся ў агонь
Ахапак пажоўклага лісця ляшчыны,
Апаў лузанец залаты на далонь,—
І раптам мяне ахінулі ўспаміны.

Перш за ўсё тут радуе надзвычай тонкая інструментоўка. Багацце гукавых нюансаў, якое вызначае гнуткую тоніку верша, нагадвае музычную гаму: лі-ла-лі-ля-лу-ла-ло-лі. У сваю чаргу дзякуючы гукавому падабенству аб’ядноўваюцца словы верша, якія маюць найбольшую сэнсавую нагрузку. Вакол слова «лузанец» групуюцца азначэнні, у асноўным адлюстравальныя, знешне-апісальныя: пажоўклы, лісце, ляшчына, залаты. І толькі адно, так бы мовіць,— псіхалагічнае, якое вызначае далейшае разгортванне падзей: далонь. У руцэ трымала дзяўчына лузанцы, хлопец павінен быў адгадаць — у якой з дзвюх заціснутых далоняў арэхі?

Ці ў левай, ці ў правай?.. Я сціснуў руку:
— Адкрый!..— Лузанцы пакаціліся ў верас.

У апошняй страфе верша азначэнні псіхалагічныя займаюць ужо галоўнае месца:

І хоць тыя дні сёння скрыліся ўдаль,
Але лузанцы я люблю, як калісьці,
І з поўным ахапкам асенняга лісця
Заўсёды ў агонь мне іх кідаць шкада.

Так акрэсліваецца асноўны сэнсава-эмацыянальны стрыжань верша: ад знешняга апісання да псіхалагічнай умантаванасці слова. Такі пераход адпавядае характару пабудовы твора, у якім эпічны пачатак перапыняецца драматызаванай ацэнкай, а эпічныя і драматычныя сродкі выразнасці пераплятаюцца.

Не заўсёды, аднак, «гукавая ўкрапленасць» слова відаць так яскрава, як у вершах «Лузанцы» і «...Прадаўшчыца шчаслівых білетаў». Яна бывае ўнутранай, так сказаць, глыбіннай. Гукавая абалонка слова, якое выражае галоўную думку твора, нібы раствараецца ў іншых словах і словаспалучэннях. Думка, такім чынам, «прарастае» праз кантэкст як гукавую цэласнасць.

У вершы «Дом Рэмбранта» (III, 116—117) адразу ж «насцярожваюць» пэўныя гукі і гукаспалучэнні, частотнасць якіх асабліва высокая:

Хоць дыхае сцюдзёны вецер з Зойдар-Зе,
Асенні сонца дыск гайдаецца ў вадзе,
Паміж адлюстраваных мачт партальных кранаў
І якараў «Пабеды», «Варміі», «Арані».
На кацеры плывем, і грузчыкі здалёк
Вітаюць нас. Гучыць прарэзлівы гудок.

Надзвычайная насычанасць гэтых радкоў гукамі **д, т,** гукаспалучэннямі **ер, ар, ра, рэ** не можа не выклікаць гукавую асацыяцыю, не нагадаць адно з галоўных слоў верша — **Рэмбрант.** Менавіта гэтыя гукі і гукаспалучэнні — апорныя ў слове выдзяляюцца пры яго вымаўленні асабліва выразна. Здаецца, нібы далёкае рэха лунае ўвесь час над кацерам, на якім паэт плыве да доміка вялікага галандскага жывапісца. Рэха ад гучна вымаўленага імя мастака.

Але вось кацер набліжаецца да запаветнага месца. Гукі становяцца больш выразнымі, «збягаюцца» ў адзін сэнсавы цэнтр:

І рэха паўтараюць прыстані, кварталы,
І мы ўрываемся ў лабірынт каналаў.

У другім радку ў патрэбнай паслядоўнасці становяцца побач амаль усе гукі слова **Рэмбрант:**

уРываЕМся ў лаБіРыНТ.

Апорнае слова прарастае ў вершы не толькі сваёй сэнсавай, але і гукавой мажлівасцю. Ствараецца своеасаблівая паэтычная еднасць гучання і значэння. І вось толькі цяпер уводзіцца непасрэдна гэтае апорнае слова:

Абапал кроны дрэў і сцены камяніц,
Сярод якіх крок Рэмбранта гучыць.

Такім чынам, адбылася гукавая крышталізацыя. Аднак і пасля гэтага некаторыя гукі з няменшай настойлівасцю чуюцца ў наступных радках верша:

У пераплёце крат цямнеюць вокны тыя,
Што бачылі яго і шыбы, праз якія
На пэндзаль ападаў, іграючы, прамень,
Жывы прамень жыцця і неадлучны цень.

І раптам у вершы з'яўляецца яшчэ адно імя, нават сугучнае першаму:

Хвіліну пастаім, бо, можа, ў гэты поўдзень
Калі не Рэмбрант сам, дык Хондрыко тут пройдзе.

Перасячэнне гукавых палёў двух галоўных слоў — Рэмбрант — Хондрыко — выяўляе аднатыпнасць некаторых іх гукаў. Асабліва выразныя ў словах гукаспалучэнні **рэ, ра, ры.** Менавіта ж гэтыя гукавыя варыяцыі і найбольш паказальныя для ўсяго верша. Так, калі сярэдняя частата ўжывання ў мове гука **р** складае 4,7 працэнта, то ў вершы — 6,4 працэнта.[1] Яшчэ большая розніца паміж частотнасцю галосных гукаў у мове наогул і ў вершы «Дом Рэмбранта» ў прыватнасці. Спатыкальнасць гука **э** ў мове 0,3 працэнта, у вершы — 1,9, гука **а** — адпавед-

[1] Звесткі па частотнасці ўжывання ў мове пэўных літар (гукаў) прыводзяцца па кнізе Л. Цімафеева «Очерки теории и истории русского стиха», М., 1958, стар. 32. Табліца частотнасці складзена для мовы рускай. Аднак роднаснасць нашых моў, думаецца, дазваляе карыстацца ёй, з пэўнай асцярогай, і ў мове беларускай.

на 7,4 і 13, ы — 2 і 5,6 працэнта. Розніца відавочная і паказальная. У ёй і матэрыялізавана мастацкая своеасаблівасць верша, якую мы назвалі «гукавой украпленасцю» слова.

Псіхолагі вывучаюць нядаўняе адкрыццё ў кінамастацтве: калі ў асобных месцах кіналенты ўклеіць кадрыкі з пэўным адлюстроўкам ці надпісам, то непрыкметна для гледачоў сутнасць адлюстроўка альбо надпіса пранікне ў іх свядомасць. Нешта падобнае, відаць, можна бачыць і ў гукавым «прарастанні» слова ў вершы. Асобныя найбольш выразныя гукі апорнага слова, шматразова паўтараючыся, уваходзяць у свядомасць, «украпліваючы» там пэўную думку. Між іншым, гэта не супярэчыць і сутнасці мастацкай тыпізацыі: ідэя (думка) канкрэтызуецца не толькі ў асобных мастацкіх вобразах, але і ва ўсёй мнагалучнасці гукавых сувязей слова.

«Гукавая ўкрапленасць» слова хутчэй за ўсё звязана з інтуітыўным пачаткам мастацкай творчасці. Аднак побач з ёй для стылю Максіма Танка характэрная і крыху іншая якасць слыхавога вобразу, дзе ўжо яскрава відаць свядомая праца па канкрэтызацыі малюнка.

Я прынёс іх з ляснога дрымучага свету,
Дзе з брусніцамі ніцымі — жар верасоў.
Падасінавікаў у чырвоных берэтах
Пад старою асвінай асінай знайшоў (III, 269).

Ужо ў гэтай пачатковай страфе верша «Грыбы» праяўляецца своеасаблівы мастацкі прыём, які ляжыць у аснове ўсяго твора. Гукавое счапленне слоў настолькі выразнае, сэнсавая матываванасць такога счаплення настолькі грунтоўная, што ствараецца магчымасць падобны мастацкі прыём назваць паэтычнай этымалогіяй.[1]

[1] У адрозненне ад народнай этымалогіі, дзе на паэтычна-вобразны бок слова не заўсёды звяртаецца ўвага.

Сапраўды, паэт выяўляе прыхаванае паэтычнае значэнне ў слове, што дазваляе па-новаму глянуць на паняцце, якое яно абазначае. Такое разняволенне ўнутранай формы слова — адна са своеасаблівасцей вобраза Максіма Танка.

«Брусніцамі ніцымі», «падасінавікаў... пад... асвінай асінай»— ужо ў гэтых словах, якія па-свойму характарызуюць адно другое, закладзена аснова мастацкага вобраза. Гукавое падабенства выклікае тут пэўныя зрокавыя асацыяцыі, выразныя малюнкі. Мы і да гэтага ведалі, што брусніцы ніцыя, сцелюцца нізка над зямлёй, але толькі цяпер заўважылі, што такая іх якасць выяўлена ўжо ў самой назве. Гэтаксама і ў другім выпадку. «Асвіная асіна» — тут не толькі канкрэтызацыя вобраза, а і выяўленне дадатковых сэнсавых патэнцый слова. Паэтычная этымалогія — асноўны выяўленчы сродак і ў наступных строфах верша:

А **лісічак** набраў каля сцежкі-вяртухі,
Што да хаты лісінай лагчынай вяла;
Падбярозавікаў — пад бярозай-шаптухай,
Дзе **капэла** чмяліная **пела**-гула.

Сыраежак знайшоў, дзе **памежак**-узгорак
Мураўі занялі для паселішч сваіх;
А **апёнак — ля пнёў** і ля схові шч вавёрак,
Жоўтых **махавікоў — між імхоў** баравых.

Максім Танк свядома імкнуўся да гукавой, а значыць, і да вобразнай выразнасці верша. Дапрацоўваючы яго, паэт, у прыватнасці, змяніў другі радок другой страфы: **«што ў маліны да хаты лісінай вяла»** — на больш адпаведны духу верша: **«што да хаты лісінай лагчынай вяла»**.[1] Гэтае выпраўленне, а таксама некаторыя іншыя

[1] ДзАЛМ. Фонд 25, вопіс I, адз. зах. 18.

садзейнічалі далейшаму вызваленню ўнутранай выяўленчай сілы слова, што павышала мастацкую дзейснасць усяго верша.

У беларускай паэзіі прыём паэтычнай этымалогіі выкарыстоўваецца як старэйшымі мастакамі слова, так і іх маладзейшымі калегамі. Аднак калі ў Пімена Панчанкі ён прыдае радку грамадзянскую вастрыню («Размова з наследнікамі», «Свінары і званары», «Ямбы»), у Аркадзя Куляшова завастрае філасофскую развагу (вершы з «Новай кнігі», «Маналог»), у Рыгора Барадуліна і Петруся Макаля служыць той іскрой, з якой пачынаецца паэтычная ланцуговая рэакцыя, то ў Максіма Танка найчасцей выяўляе ўнутраную паэтычнасць вобраза, рамантычны характар светабачання («Іван-ды-Мар'я», «Маці-імачыха»). У вершы «Журавіны» гэты прыём вызначае ўсю мастацкую непаўторнасць твора:

Калі развітальную песню
Пяюць **журавы**,—
На лукі, імшары,
Дзе сцелюцца ніцыя лозы,
На купіны моху
Зязюльчынага і травы
З-пад хмараў асенніх
Дажджом ападаюць іх слёзы.
А мы іх збіраем
У кошыкі, ў лубкі, хусціны...
Якая ў нас сёлета восень
Багатая на **журавіны**! (III, 355).

У некалькіх радках дзякуючы сугучнасці двух апорных слоў верша («журавы» і «журавіны») выкладзены цэлы паэтычны сюжэт, адолець які пад сілу, бадай, толькі народнай казцы. Паэт наладжвае асацыятыўныя масткі паміж зусім рознымі паняццямі, збліжае іх і «вытлумачвае» адно праз другое. А гэтае збліжэнне ў сваю

чаргу і выкрасае паэтычны вобраз, моцны сваёй арыгінальнасцю і канкрэтнасцю.

Паэтычная этымалогія ў аднолькавай ступені адносіцца як да «слыхавога» вобраза, так і да «зрокавага». Апошні можа з няменшай яскравасцю паказаць не толькі адметнасць стылю паэзіі Максіма Танка, але таксама і своеасаблівасць светабачання паэта.

* * *

«Пачуццё зроку,— пісаў Іван Франко,— дае самы багаты матэрыял для нашага псіхічнага жыцця, а тым самым і для паэзіі. Прыгадаем толькі вялікія кантрасты святла і цемры і бясконцую шкалу колераў, прыгадаем такія паняцці, як высокае і нізкае, прыгожае і брыдкае, форма і рух, такія вобразы, як неба, поле, зямля, горы, і зразумеем, як глыбока сягае ў нашу душу ўплыў зрокавага пачуцця».[1]

Наколькі востры зрок Максіма Танка, можна бачыць нават з такога невялікага прыкладу. Узімку 1934 года паэт вяртаўся дадому з віленскага астрога. Ён ішоў Нараччу, па лёдзе, любаваўся краявідам.

І вось гэты малюнак навакольных мясцін, узноўлены паэтам амаль праз трынаццаць гадоў (прадмова да выдання паэмы «Нарач», 1947 год): «Зіма была голая, бясснежная. Толькі сцюдзёны паўночны сівер глыбока працяў марозам зямлю і пакрыў празрыстым ільдом азёры. На меншых азёрах лёд быў роўны, як шкло; на Нарачы, якое заўсёды замярзае пазней і якое рэдка калі бывае спакойным, лёд быў, як свежая ралля, бугрысты, няроўны.

[1] І. Франко. Із секретів поетячної творчості. Львів, Вид. Львівського ун-ту, 1961, стар. 106.

Дзень уставаў ясны, пагожы. Нарач іскрылася пад праменнямі сонца. Здавалася, што мільёны сонц застылі ў ільдах і гараць сцюдзёнымі, рознакаляровымі агнямі... Злева чарнеў высокі ўзгорысты бераг, густа заселены рыбацкімі вёскамі; справа — цёмная паласа наднарачанскіх бароў, якія цягнуліся аж да Гатавіч. Перада мной была бясконцая гладзь возера амаль на дванаццаць кіламетраў...»[1]

Не можа не ўразіць канкрэтнасць, прадметная нагляднасць гэтага малюнка. Па свежасці і каларытнасці фарбаў, дакладнай перадачы рэалій ён нагадвае пленерыстычны жывапіс.

Ужываючы слова «жывапіс», мы не грашым залішняй умоўнасцю навуковых тэрмінаў. Па-першае, своеасаблівасць зрокавай формы паэтычнага вобраза Максіма Танка можа найлепей выявіцца з супастаўлення літаратурных і спецыфічна жывапісных сродкаў вобразнасці.[2] Па-другое, сваёй зрокавай «выбіральнасцю», тыповасцю моманту адлюстравання паэзія Танка вельмі блізка стаіць да жывапісу.

Безумоўна, пры зрокавым успрыняцці паэт выдзяляе перш за ўсё колер. Ад таго як бачыць паэт навакольны свет — ва ўсёй яго шматфарбнасці, багацці тонаў і паўтонаў, ці, наадварот, невыразна-бляклым, выліналым, як старая фатакартка,— залежыць у многім аб'ектыўная вартасць вобраза, а, значыць, і праўдзівасць самога адлюстравання рэчаіснасці. Паэтычны дальтанізм ніколі не быў прыналежнасцю сапраўднага майстра слова. Пушкін і Гейне, Лермантаў і Роберт Бёрнс, Шаўчэнка і Купала, Франко і Колас, Блок і Багдановіч, многія

[1] М. Т а н к . Нарач. Мінск, 1947, стар. 3.

[2] У гэтым раздзеле разглядаюцца ў асноўным вершы, у якіх адлюстравальны момант надзвычай выразны (пейзажныя, партрэтныя, вершы на тэму мастацтва і т. п.).

лепшыя савецкія паэты ўзнаўлялі і ўзнаўляюць свет такім, якім ён ёсць на самай справе — «шматколерным, тысячазвонным» (Танк). З другога боку, гіпертрафіраваная ўвага да колерных асацыяцый ніколі не магла прывесці да чаго-небудзь іншага, апрача як да фармалісцкіх выкрутасаў.

Максім Танк у канцы 1963 года напісаў верш, які надзвычай ярка паказвае яго адносіны да карыстання фарбамі ў паэзіі:

Там, дзе некалі
Прайшло маё маленства,
Бушавала
Буйнай зелені шаленства,
Жаўцізна жытоў,
Гарачая, дыміла,
Белізна туманаў
Росы **серабрыла**,
Разлівалася
Нябёсаў сінь без краю,
Ускіпала
Чырвань золакаў густая...
Мо таму яшчэ і сёння
Песень словы
Поўны гэтых
Пераліваў каляровых (III, 574).

Маючы на ўвазе прамы сэнс выразу, можна сказаць, што паэт не згушчае фарбы. Больш таго, па зусім зразумелых прычынах у гэтым невялікім вершы не змагла адлюстравацца ўся палітра ні ранейшага, ні нават сённяшняга Танка.

А ў пачатку творчага шляху паэта гэтая палітра была асабліва багатай. Магчыма, нават залішне багатай як па разнастайнасці фарбаў, так і па частаце іх ужывання. Вось невялікі ўрывак, нават не з верша — з навелкі «Бель»: «З балота наляцеў зялёны вецер, мацней закалыхаўся бярэзнік Белі і быццам ад гэтага п’янага вясен-

няга шуму пахілілася падсечаная бяроза, трэснула ў камлі, сцебанула **пазелянеўшым** венікам **белыя, рабыя** пні старых бяроз і аціраючыся аб іх, ламаючы вецце **зялёным** суччом, як **зялёнай** чупрынай, зачапілася за сук старой бярозы».[1] У адным сказе аж чатыры азначэнні зялёнага колеру, не кажучы пра іншыя! Безумоўна, дасягнуць «жывапіснага майстэрства без умення карыстацца фарбамі нельга. Але гэтая маляўнічасць у вершах пачынае іграць станоўчую ролю толькі пры ўмелай і вельмі дакладнай дазіроўцы».[2] Менавіта ж дазіроўкі часта ў даверасноўскай паэзіі Танка і не хапала. «Буйства» фарбаў так і кідаецца ў вочы. Асабліва яно відаць **у** празмерным захапленні сінім (блакітным) колерам — самым любімым колерам паэта. Побач з рэалістычнай, лакалізаванай адзнакай: **сіні** прастор; з-пад **сініх** вазёр; **сінія** вочы; **сінія** васількі; **сіняя** гладзь; азёр **сінеючы** абрус; Нарачанскі **сіні** край; **сіняя** даль; выплывуць зоры на **сіні** начлег, на **сінія** хвалі азёраў — на кожным кроку адчуваецца няпэўнасць колернага малюнка: **сінядымныя** думкі; золата чупрыны дымам **жоўта-сінім** уецца із-пад шапкі; разліўся вечар **сінім** лакам; дзень **сінее,** як пальцы, вечар **сінее,** як твар; не засну **сінякрылым** рэхам у бары; грудзі п’юць раззвоненую **сінь;** усмешка бліснула ярка і **сіня;** па грудзі паркану зара **сінеючым** звіваецца матком і г. д.

Разам з сінім (блакітным) колерам густа кладліся паэтам кантрастныя фарбы — белая і чорная (што апасродкавана выражала кантрасты буржуазнай рэчаіснасці), а таксама — у зборніку «Пад мачтай» — залатая і серабрыстая (гэта адпавядала ў некаторай ступені

[1] «Калоссе», 1936, № 2(6), стар. 71—72.

[2] А. К о в а л е н к о в. Чувство меры (практика современного стихосложения). У зб.: «Писатель и жизнь». Изд-во Московского ун-та, 1961, стар. 32.

ідэйнай скіраванасці кнігі: у марах «плыць туды, дзе звоняць вёсны», дзе «з усходу ўжо шлях **залаціцца»).** Аднак з цягам часу «цветапіс» паэзіі Максіма Танка паступова, але няўхільна пачаў прытухаць, колькасць асноўных калерыстычных асацыяцый адчувальна зменшылася.

Статыстыка паказвае: нягледзячы на тое, што літаральна ўсе пасляваенныя зборнікі Максіма Танка па сваіх памерах у два, а то і ў тры разы большыя за давераснёўскія, у кожным з іх агульная колькасць адзнак колеру значна меншая. Гэтаксама знізілася і частотнасць асноўных калерыстычных асацыяцый (колеры сіні, чорны, шэры, белы, залаты).

Чым гэта можна вытлумачыць?

Перш за ўсё — прычынамі ідэйнага парадку. Новая рэчаіснасць, з якой сутыкаўся паэт-рэвалюцыянер Максім Танк, вызначала новыя тэмы, вобразы. Паэтыка заходнебеларускай літаратуры з яе багатай колернай сімволікай, светлавымі кантрастамі, непасрэдны ўплыў авангардысцкіх плыняў польскай і заходнееўрапейскай паэзіі — усё гэта было ўжо пройдзеным этапам. З другога боку, фармальныя пошукі, у тым ліку і пошукі большай дзейснасці мастацкага вобраза, па вядомых прычынах, у пасляваеннай літаратуры маглі лічыцца ледзь не як праявамі фармалізму. У выніку гэтага слова пазбаўлялася шматзначнасці, узнікала своеасаблівая дагматычная сімволіка колераў.

У вобразнай палітры Максіма Танка пачалі поўнасцю гаспадарыць фарбы светлыя, святочныя (белая, блакітная, сіняя, залатая), амаль зніклі колеры чорны і шэры. Калі яны і былі, то пераважна ў радках пра **чорнае** мінулае — давераснёўскія і ваенныя дні **(чорная** хлусня, **чорны** дзень мінулы, **чорная** ноч над Еўропай, варожы **чорны** танк, дэфензіўская **чорная** ватага і г. д.). Больш

таго, чорны колер сваё былое сімволіка-негатыўнае адценне пачаў страчваць (пад'ёмныя краны **чорнымі** далонямі да хмар узносяць цэглу, і бетон, і песню», «Раніца над Мінскам»). Ад колішняга кантрасту фарбаў паэт імкнуўся прыйсці да іх паяднання:

Вось плывуць над зямлёй абляпі.
І ўсё гэта зусім непаўторна
У спалучэнні, у ззянні такім,
У сугуччы блакітнага э чорным.
(«Вясной», II, 54)

Гэты верш можна было б лічыць звычайнай пейзажнай замалёўкай, калі б у ім часткова не адбіліся некаторыя рысы паэзіі Танка і першых пасляваенных, і пазнейшых гадоў. Менавіта ў гэтыя цяжкія гады (а канкрэтна — у 1947) лірычны герой паэта патэтычна ўсклікаў у час хлебаздачы: «Зноў не хапае для восені тары!» («Наша восень»). Быццам бы ніякіх цяжкасцей і не існавала, наступіла поўнае «сугучча блакітнага з чорным».

Характар калерыстычных асацыяцый пачынае гарманічна ўсталёўвацца толькі пачынаючы са зборніка «След бліскавіцы» (1957), народжанага ўжо іншым, больш глыбокім і праўдзівым станаўленнем паэта да сучаснасці. Зноў у верш прыйшоў кантраст колераў; больш канкрэтным, «прывязаным» да рэчаіснасці стаў сімвал (у той мяжы, у якой можна адрасаваць да сімвала паняцце канкрэтнасці). Паглыбілася сувязь колерных адзнак з усёй вобразнай сістэмай твораў. Цяпер яны часта выконваюць не толькі адлюстравальную, маляўнічую ролю. Іх наяўнасць у вершах нярэдка абумоўлена задачай псіхалагічнага абагульнення:

Пасля баёў на Закарпацці,
Дарог ваенных і пажараў

Ніяк не можа падабраць ён
Сабе звычайных акуляраў,

Якія б зноў яму вярнулі
Блакіт нябёс і зелень вецця —
Усё, што з часоў баёў мінулых
У яго вачах гарыць, здаецца (III, 503).

Аднак самае знамянальнае, бадай, тое, што ў лірыцы Максіма Танка апошніх гадоў змяніўся сам характар жывапісання. З аднаго боку,— па дакладнасці палітры, зрокавай канкрэтнасці, нагляднасці — паэт наблізіўся да жывапісу. З другога — па спосабу пабудовы вобраза — ён значна адышоў ад яго. Гэтыя змены адбываліся паралельна са значным пашырэннем у лірыцы паэта тэмы выяўленчага мастацтва.

У той час як ва ўсіх даверасьнёўскіх і пасляваенных зборніках паэта няма амаль ніводнага верша на гэтую тэму, толькі ў кнізе «След бліскавіцы» змешчаны такія творы, як «Трыумфальная арка», «Дом Рэмбранта», «У Луўры», «Багіня перамогі», «Венера Мілоская». Максім Танк дае сваё паэтычнае тлумачэнне значэння мастацтва ў жыцці чалавека. Цікава, што на першае месца ён ставіць «светаадкрывальную» ролю мастацтва, якое вучыць чалавека ўменню «бачыць» свет, бачыць свежа, па-новаму, вачыма мастака.

І не дзівіся, глянуўшы на свет,
Калі ў абрысе дрэў, скал, берагоў
Убачыш пэндзля яго
След (III, 283),—

гэта сказана пра творчасць вялікага кітайскага мастака Ці Бай-шы, «які сумеў сваім жывапісам данесці да нашых дзён традыцыйную эстэтычную філасофію: радасць ад мастацкага спулкавання з жывой прыродай, такой

шматграннай, разнастайнай у сваіх праявах».[1] У вершы «Краснаярскім мастакам» — тая ж думка:

І нат калі з сябрамі разам
Край новых песень адкрываў,
Я недакладнасці пейзажу
Уяўленнем вашым дапаўняў (IV, 52).

Мастак слова выяўляе не толькі сваё разуменне прызначэння мастацтва, але і выказвае погляды на прыроду творчасці ў выяўленчым мастацтве. Верш «Скульптура» (IV, 115) сведчыць пра гэта найбольш выразна:

Чакаючы цябе, я тройчы абышоў
Адбітую маланкай глыбу мармуру,
Пакуль у ёй не ўбачыў вобраз твой.

Хацеў я дацягнуцца да яго,
Ды грані вострыя перашкаджалі.
І я іх молатам пачаў крышыць.

Плячо «шурпатае занадта» перашкодзіла, «як некалі, абняць», і яго трэба было «гладзіць, сціраючы, змываючы пясчынкі».

Мімаволі прыгадваецца вядомы афарызм скульптараў: твор мастацтва робіцца вельмі проста: з кавалка дрэва альбо каменнай глыбы выдаляецца ўсё лішняе, што не з'яўляецца скульптурай. Але ж у гэтым і ўвесь сакрэт, уся цяжкасць творчасці мастака!

І вось, калі «Ён» закончыў сваю працу, удыхнуўшы ў яе жыццё («І каб тваю зноў ажывіць усмешку, я вусны мармуровыя пацалаваў»), прыйшла «Яна»:

Злуешся на мяне.
Сама ж ты вінавата,
Што не прыходзіла так доўга,
Цяпер твой цень мне не шкада разбіць.

[1] М. К о ц ю б и н с ь к а . Літаратура як мистецтво слова. Київ, «Наукова думка», 1965, стар. 167.

Копія жыцця, якой бы ні была яна дакладнай, адухоўленай, не можа параўнайце з сапраўднай, непаўторна-зменлівай прыгажосцю самога жыцця. Жыццё вышэй за мастацтва — так нявымушана «выплывае» гэтае галоўнае палажэнне матэрыялістычнай эстэтыкі з верша «Скульптура».

«Кантакт» з мастацтвам у паэзіі Максіма Танка выяўляецца і ў некалькі іншым плане, а менавіта — праз шматлікія асацыятыўныя масткі да краіны тэм і вобразаў пластычных мастацтваў. Паэт будзіць ва ўяўленні чытача (слухача) малюнкі, адлюстроўкі жыцця, зробленыя раней вядомымі мастакамі. Гэтым дасягаецца большая сіла паэтычнага абагульнення, ствараецца «вобразная эканомія». Тым не менш паэт і не злоўжывае падобнымі «выяўленчымі» сродкамі вобразнай выразнасці, помнячы пра таго, каму ён адрасуе паэтычнае слова. Вядома, што дзейснасць паэзіі ў вялікай ступені залежыць ад яе даходлівасці, зразумеласці. Менавіта таму Максім Танк побач з непасрэдным увядзеннем у твор «агульнага» вобраза (у прыватнасці імені мастака), для ўспрыняцця якога не патрэбна асаблівай дасведчанасці: «Дык гэта ж пад намі — Грэнландыя, з якой яшчэ **Кент** пазнаёміў» («Над Грэнландыяй»),— прыбягае часамі да своеасаблівага «растлумачэння»:

Ды я цябе знаю
З чырвоных сноў Дэлакруа,
З баёў, у якія мы разам
З табою хадзілі (III, 314).

У гэтым вершы («Ля статуі свабоды») метафара «чырвоныя сны Дэлакруа» не толькі надзвычай лёгка кладзецца ў агульную вобразную сістэму твора, супрацьпастаўляючы імкненне да свабоды з сапраўднай «свабодай» капіталістычнай Амерыкі, але разам з тым вызна-

чае агульны вольналюбівы пафас творчасці вялікага французскага жывапісца (прыгадаем хаця б яго рэвалюцыйна-рамантычнае палатно «Свабода на барыкадах»).

Своеасабліва «растлумачвае» паэт і характар творчасці не вельмі вядомых у нас амерыканскіх майстроў музычнага і выяўленчага мастацтва ў вершы «У Цэнтральным парку»;

Асенні шквал у час перадвячэрні
Мне студзіць твар і, нібы Луіс Гернер,
Сячэ, б'ючы па клавішах мастоў,
Завею ўзняўшы гукаў і лістоў.

Спачыць спяшаюся ў Цэнтральным парку,
Дзе па ўсіх кронах дрэў і па зары,
Змяшаўшы фарбы, сваім пэндзлем яркім
Прайшоўся непаўторны Джон Марын (III, 321).

Альбо ці нельга пазнаць мастацкую манеру ўраджэнца Віцебска «штукара Шагала» з гэтых радкоў (верш «У Парыжы»):

Змрок заштрыхаваў бульвары.
Як у штукара Шагала,
Усе прывідамі сталі:
Дрэвы, парасоны, твары (III, 515).

Адбываецца, калі можна так сказаць, вобразная ўзаемавыручка: пэўныя канкрэтныя дэталі праясняюць сэнс «агульнага» вобраза (прозвішча мастака); у сваю чаргу «агульны» вобраз пралівае на іх дадатковае святло, узбагачае мноствам асацыятыўных сувязей.

Апеляцыя да «эмацыянальных запасаў» выяўленчага мастацтва — важная якасць зрокавай формы вобраза Максіма Танка. Гэта — спецыфічная рыса сучаснай канкрэтна-пачуццёвай вобразнасці паэта наогул, якая ў многім акрэслівае яго стылёвую своеасаблівасць.

І справа нават не столькі ў выкарыстанні тэм, вобразаў выяўленчага мастацтва, у пэўных «мастацкіх» асацыяцыях, якія выразна дамалёўваюць карціну, выпісаную словамі, колькі ў самім характары сужыцця опецыфічна выяўленчага і літаратурнага спосабаў «малявання».

Калісьці ў ранняй творчасці Максіма Танка (як і ў многіх паэтаў-пачаткоўцаў наогул) заўважалася імкненне даць як мага больш поўнае, «аб'ектыўнае» апісанне прадмета ці з'явы. Малюнак атрымліваўся надзвычай падрабязны, з усім належным аксесуарам. Але пры гэтым самае галоўнае ў паэзіі — эмацыянальнасць — страчвалася. Паэт, сам таго не заўважаючы, пераймаў у выяўленчага мастацтва яго спосаб адлюстравання рэчаіснасці. Пераймаў без поспеху, бо па нагляднасці мастацтва пэндзля відавочна пераўзыходзіць мастацтва слова. Патрэбна было шукаць новыя шляхі вобразнай выразнасці, опецыфічна літаратурныя, славесныя. Патрэбен быў пэўны час, каб паэт зразумеў тую ісціну, што «адлюстравальнасць мастацкага слова залежыць не ад максімальнай «аб'ектыўнасці» апісанняў, што імкнуцца даць дакладны зрокавы эквівалент прадмета... сіла літаратурнай адлюстравальнасці прама прапарцыянальная сіле выражэння інтэлектуальна-эмацыянальнай ацэнкі».[1]

Своеасаблівасць «малявання» словам сённяшняга Максіма Танка найлепей відаць з твораў, у якіх сама тэма вымагае жывапісання. Вось верш, названы «Эцюд» (III, 456):

Амаль над самаю зямлёй
Плыве ключ жураўліны.
Зіма, відаць, не за гарой —
Гарачь агнём рабіны.

[1] Н. Д м и т р и е в а . Изображение и слово. М., «Искусство», 1962, стар. 46.

Набраклы шэры вербалоз
І днём і ноччу вудзіць,
Закінуўшы ў саміны плёс
Аголеныя вуды.

Стагі на лузе, як сталы,
Імглой заслана восень,
І перажоўваюць валы
Скупую неба просінь.

Калі б мастак захацеў, ён мог бы вельмі дакладна перадаць на палатне гэты малюнак паэта. Нават метафары тут не настолькі складаныя (у тым ліку і апошняя), каб нельга было хоць прыблізна перавесці іх на мову фарбаў. Але ўжо і самы вопытны майстар пэндзля не здолее прымусіць гледача адчуць тое, што адчувае паэт у апошніх радках верша:

А тэлеграфныя слупы
Гудуць, нібыта ногі,
Перамясіўшы гразь і пыл
На франтавых дарогах.

Гэтыя радкі — самыя важкія ў творы: у іх завяршаецца канкрэтызацыя паэтычнага перажывання. Менавіта цяпер, глянуўшы на асенні пейзаж вачыма франтавіка, можна адчуць і сапраўдную вартасць лета, якое адлятае ў вырай з жураўліным ключом, і не пагрэбаваць някідкай прывабнасцю восеньскай прыроды.

Такога багацця **гэтых** думак, асацыяцый нельга было б дасягнуць у аналагічным **мастацкім** эцюдзе. І сакрэт увесь у тым, што «паэт можа ў кожную хвіліну з вобласці зрокавага пачуцця пераскочыць у вобласць усякага іншага пачуцця, а мастак прывязаны толькі да гэтага аднаго».[1] У апошняй страфе паэт менавіта і пераходзіць у вобласць нязрокавага пачуцця. Дзеяслоў «гу-

[1] Іван Франко. Із секретів поетичної творчості, стар. 120.

дуць», адрасаваны і да пачуцця слыху («тэлеграфныя слупы гудуць...», і да пачуцця дотыку («...гудуць, нібыта ногі»), і з'яўляецца тым няўлоўным «ледзь-ледзь», што робіць са звычайных рыфмаваных радкоў паэзію.

Паэзія — часавае мастацтва. Яна можа паказаць дзеянне, працэс ад моманту яго зараджэння і аж да завяршэння. У гэтым яе вялікія здольнасці ў пазнанні і адлюстраванні навакольнай рэчаіснасці, намнога большыя, чым, напрыклад, у выяўленчым мастацтве. Аднак у сваю чаргу пры перадачы статычнага стану апошняе мае пэўныя перавагі перад паэзіяй. **Магчымасць руху,** што замяняе сам рух, не звязаны з нейкай пэўнасцю, дае шырокі прастор домыслу, здагадцы. Нельга не згадзіцца з Н. Дзмітрыевай, якая піша: «Калі не баяцца парадоксу, можна заўважыць, што «бязрукасць» Венеры Мілоскай, з якой мы так звыкліся, набыла для нас нейкі эстэтычны сэнс, звязаны менавіта з унутраным багаццем патэнцыяльных магчымасцей, якое нам бачыцца ў гэтай статуі. Мяркуюць, што яна трымала люстэрка. Гэты зусім пэўны матыў знешняга руху абмежаваў бы яе ўнутраны змястоўны дыяпазон. А пашкоджаная, яна нечакана стала для нас універсальным увасабленнем антычнага эстэтычнага ідэалу».[1]

Колькі паэтаў захаплялася непаўторнай прыгажосцю Венеры Мілоскай! Колькі прысвечана ёй вершаў! Недзе ў ліку найлепшых сярод іх будзе і невялікі, у восем радкоў, верш Максіма Танка «Венера Мілоская» (III, 129):

Як жа знайсці мне яе тут, дзе поўна
Розных Палад, Афрадытаў, Медэяў?
Добра, што ты мне, Вергілій, прыпомніў,
„Et vera incessu petuit dea"[2]

[1] Н. Д м и т р и е в а . Изображение и слово, стар. 90.
[2] Сапраўдная багіня пазнаецца па паходцы (лац.).

Бачу: ідзе яна лёгкай хадою.
Рук няма. Пэўна, маланка скрышыла,
Каб перад небам і перад зямлёю
Грудзі свае імі не засланіла.

Паэты звычайна **малявалі** прыгажосць старажытнай багіні. Але ці можна зраўняцца ў гэтым з невядомым даўнім скульптарам, які пакінуў вякам сваё несмяротнае тварэнне?! Беларускі паэт пайшоў іншым шляхам. У выніку выпадковага 'пашкоджання ў скульптуры стварылася пэўная патэнцыяльная магчымасць руху. Максім Танк у сваім вершы і «дамысліў» адзін з верагодных жэстаў багіні кахання і жаночай прыгажосці. Канкрэтна гэта выявілася ў характары аўтарскага паэтычнага домыслу, смелага і нечаканага. Пачуццёвая канкрэтнасць твора мастацтва стала духоўнай канкрэтнасцю паэзіі — канкрэтнасцю эмоцыі, перажывання, думкі. Гэта ў сваю чаргу па закону вобразна-паэтычнай індукцыі выклікае ў чытача канкрэтна-пачуццёвае, зрокавае ўспрыняцце вобліка Венеры Міласкай, узбагачанае думкай і досціпам паэта. Пры гэтым астаецца вялікая свабода ў маляванні менавіта **свайго** ідэалу жаночай прыгажосці.

У мастацтве існуе тэрмін «партрэтны жывапіс». З вялікай асцярожнасцю прымяняючы яго да паэзіі, можна сказаць, што Максім Танк — вялікі майстар такога жывапісу. Дастаткова прыгадаць вершы «У Луўры», «Неферціці», «Добры дзень», «...Каб вытачыць гэткія ножкі» і некаторыя іншыя, каб упэўніцца ў гэтым. І дасягненні тут — дасягненні паэта-лірыка ў першую чаргу, які малюе партрэт праз **сваё** перажыванне яго, праз **сваё** ўражанне. Гэтым самым творчая практыка Максіма Танка нібы пацвярджае словы Льва Талстога, які казаў: «Мне здаецца, што **апісаць** чалавека ўласна нельга, але

можна апісаць, як ён на мяне падзейнічаў».[1] Аднак у лірыцы паэта, якая як бы складае цэльную ліра-эпічную паэму нашага сённяшняга дня, вельмі моцны і эпічны струмень. Гэта, у прыватнасці, праяўляецца нават у характары зрокавай формы вобраза. Партрэт часам малюецца адначасова нібы двума пэндзлямі. Адзін, буйнейшы, намячае яго агульныя абрысы, аб'ектыўна дакладныя, эпічна спакойныя. Другі, мякчэйшы, выконвае галоўную працу: стварае тую канкрэтнасць перажывання, эмоцыі, якая і вызначае непаўторную прывабнасць гэтага партрэта. Калі ўлічыць, што партрэт у паэзіі Максіма Танка рэдка выступае сам па сабе як носьбіт пэўнай эмацыянальнай думкі, а ўключаецца ў агульны аб'ектыўны малюнак рэчаіснасці, то стане зразумелым значэнне такога суб'ектыўна-аб'ектыўнага моманту ў партрэце — дапамагчы найбольш арганічна самкнуцца ўласным пачуццям і той аб'ектыўнай рэальнасці, якая гэтыя пачуцці выклікала, дасягнуць па магчымасці поўнага супадзення адлюстравальнай і выражальнай магчымасцей слава.

Усё гэта асабліва ярка праявілася ў адным з лепшых твораў паэта апошняга часу — вершы «Ave Maria» (ПІ, 137—138).

...Цесныя завулкі далёкага італьянскага гарадка. Манашкі, якія «цягнуцца, быццам сумныя цені». І над усім гэтым — аднастайна прызыўны гул касцельных званоў, між якіх асабліва выдзяляецца адзін, кафедральны. Гэты шырокі панарамны малюнак паступова звужаецца — быццам аб'ектыў кінаапарата падводзіцца бліжэй да працэсіі манашак. Ужо можна разглядзець нават іх узрост — «тут і старыя і маладыя». А вось —

[1] «Русские писатели о языке». Л., «Советский писатель», 1954, стар. 585.

адна, самая прыгожая, што «мае не больш... як семнаццаць маяў». Паэт старанна малюе яе партрэт. Зрэшты, увесь верш — не што іншае, як падрабязнае выпісванне паасобных «дэталяў» такога партрэта.

Чорныя вочы. Густыя бровы. Смуглыя рукі. Тугія грудзі... Гэта — мазкі аднаго, аб'ектыўна-бесстаронняга пэндзля. Але тут жа за гэтымі мазкамі раздаецца вельмі небесстаронні вокліч — Ave Maria!,— вокліч захаплення перад чалавечай прыгажосцю. Гэтая небесстароннасць праступае і ў адкрытым выяўленні суб'ектыўных эмоцый аўтара.

Рукі...

У полі недзе шуміць калоссе.
О, як бы жалі рукі такія!
Ave Maria!

Ножкі...

Імі б на карнавалах
І захапляла і чаравала.
Як танцавалі б ножкі такія!
Ave Maria!

Грудзі...

А потым стала б... гаспадыняй
І калыхала б сваю дзяціну.
О, як кармілі б грудзі такія!
Ave Maria!

Такім чынам, ускосная адлюстравальнасць — праз эмацыянальную ацэнку, канкрэтнасць перажывання — сустракаецца з прамой — аб'ектыўнасцю апісання, зрокавай нагляднасцю — і значна яе ўзмацняе. Гэта дазваляе паэту паступова ўключаць паасобныя канкрэтна-зрокавыя «дэталі» партрэта манашкі ў пэўныя малюнкі рэчаіснасці, дзе адлюстраваны якія-небудзь бакі сапраўднага, не аскетычнага жыцця (рукі ўвасабляюць працу, грудзі — каханне і мацярынства і г. д.). Такое

адначасовае «вядзенне» двух вобразных планаў (партрэт манашкі і малюнак звычайнага, «грэшнага» жыцця) глыбока апраўдана задумай верша. Паралелістычнасць малюнкаў, іх непасрэднае супастаўленне дапамагае ўжо логікай самога супастаўлення адшукаць ісціну. Пры гэтым занявольваючая сутнасць рэлігіі становіцца асабліва выразнай.

Максім Танк характарам сваёй маляўнічасці нагадвае ў многім суб'ектыўна-лірычную манеру пісьма Янкі Купалы. Як і ў класіка беларускай літаратуры, малюнак у яго нараджаецца праз эмацыянальную ацэнку з'явы, прадметы ён паказвае праз сваё успрыманне іх. Але ў Максіма Танка ўжо значна шырэйшы эпічны выяўленчы пачатак. Цікавае ў гэтых адносінах адно прызнанне паэта, дзе ён гаворыць, што збіраў матэрыял на вялікую паэму, а яна паступова распалася на паасобныя невялікія кавалкі-вершы.[1] А паэма ж — гэта ліра-эпічны жанр, дзе прыёмы эпічна-аб'ектыўнага пісьма выкарыстоўваюцца надзвычай спорна. Зрэшты, нават у такім «чыста» лірычным вершы, як «Ave Maria», суб'ектыўнае і аб'ектыўнае ў зрокавай форме вобраза, як бачна, суіснуюць побач, дапаўняюць і ўзбагачаюць адно другое. Так у характары вобраза ўгадваецца стылёвая своеасаблівасць паэта.

Часта тыпізацыя перажывання ў лірыцы паэта адбываецца праз адначасовае ўзнаўленне разнаякасных адчуванняў. Гэтыя адчуванні і ствараюць пластычныя,

[1] Трэці з'езд савецкіх пісьменнікаў Беларусі. Стэнаграфічная справаздача. Мінск, 1955, стар. 129.

аб'ёмныя вобразы-малюнкі, вобразы-партрэты, якія ў лірычнай паэзіі «выконваюць падвойную ролю: яны маюць самастойнае пазнавальнае значэнне, як у эпасе, і яны ж служаць для выражэння эмацыянальнага падтэксту, як у лірыцы».[1]

Дома чамусьці вяртаюся я
Да маленства ізноў.
Жытняй саломаю пахне
Туга набіты сяннік.
Быццам музыкі ў цымбалы,
Звініць талака камароў.
За пастаўню зачапіўшыся.
У хату глядзіць маладзік (III, 256).

Падкрэсленыя азначэнні, якія выклікаюць адпаведна абаняльныя, слыхавыя і зрокавыя асацыяцыі, як нельга лепш дапамагаюць канкрэтызацыі малюнка, прыдаюць яму настрой цёплага роздуму-ўспаміну, якім прасякнуты ўвесь верш «Сямейны фотаздымак». Паэт апелюе да розных адчуванняў, якія, складваючыся адно з другім, твораць еднасць думкі і пачуцця. Безумоўна, гэта не простае арыфметычнае складванне, дзе ад змены месц складаемых сума не мяняецца. Мастацкі твор — не механічны набор разнастайных вобразна-выяўленчых «сродкаў», ён хутчэй за ўсё жывы арганізм, у якім пашкоджанне аднаго якога-небудзь органа выклікае парушэнне дзейнасці ўсяго арганізма. Калі ўважлівей прыглядзецца да прыведзеных радкоў, то і ў іх можна ўбачыць пэўную мастацкую абумоўленасць нават самой паслядоўнасці асацыяцый. «Вяртанне да маленства» перададзена ў малюнку раптоўнага начнога абуджэння. У поўнай згодзе з псіхалогіяй моманту ўзнікаюць і асацыяцыі: спярша абаняльныя, затым слыхавыя і, нарэшце, зрока-

[1] С. Ш а х о в с ь к и й . Лірика і лірики. Київ, 1960, стар. 246.

выя (чалавек скрозь дрымоту адчуў пах сянніковай жытняй саломы, у паўсне, лянуючыся адкрыць вочы, слухае звон камарынай талакі, і, урэшце, паднімае аця-жэлыя павекі). Гэтая паступовасць адчуванняў перахо-дзіць далей ужо ў паслядоўнасць толькі зрокавых аса-цыяцый, вызначаючы сабой кампазіцыю ўсяго твора. (Верш пабудаваны па законах кінамантажу: здаецца, нібы аб'ектыў кінаапарата падрабязна разглядае кож-ную дэталь сямейнага фотаздымка). Такім чынам, су-жыццё асацыяцый рознага тыпу арганізавана ў вершы кампазіцыйна, яно трапляе ў ідэйнае «сілавое поле» твора і «выпрамляецца» ім у патрэбным кірунку.

Тым не менш, гаворачы пра творчасць Максіма Тан-ка, далёка не заўсёды і не ўсюды можна казаць пра **сужыццё** асацыяцый. Часам, падначальваючыся канкрэт-ным ідэйна-вобразным задачам, яны ўступаюць нават у кантрастнае супастаўленне, якое надзвычай ярка адлю-строўвае супастаўленне сэнсавае. Між іншым, такі кан-траст асацыяцый (як і наогул прыём супрацьпастаўлен-ня) з'яўляўся адной з характэрнейшых асаблівасцей стылю даверасвнёўскага Танка.

Свісток разбудзіў нас. Яшчэ было цёмна.
Заляскалі дзверы, і «апель» прайшоў.
Сіпата гудкі застагналі спрасоння
Пад звон цыркулярак блізкіх тартакоў.

У аснове гэтых радкоў, якімі пачынаецца верш «Пер-шы снег» (I, 30) ляжаць асацыяцыі слыхавыя. Іх шмат-лікасць, надзвычайнае багацце адценняў (свіст, лязгат, стогн, звон) добра перадаюць абстаноўку турэмнай рэ-чаіснасці, неспакойнай, мітуслівай. Але вось паэт пачы-нае ўспамінаць бацькоўскую хату, родныя гоні. На нейкі момант ён перастае чуць і лязгат дзвярэй, і звон цырку-лярак, і свіст гудкоў. Асацыяцыі слыхавыя змяняюцца

зрокавымі. Перад яго вачыма пачынаюць праплываць знаёмыя з дзяцінства краявіды:

А там, на радзіме, марозам убраны
У сцюдзёныя зоры стары медны бор,
Застылі сасна ля сасны, веліканы,
Глядзяць у крыштальнае люстра азёр.

Малюнак вельмі выразны і яркі. Усе зрокавыя асацыяцыі скіраваны ў адно: супрацьпаставіць рэчаіснасці турэмнай, з яе шумам, грукатам, рэчаіснасць (пакуль што яшчэ недасягальную і таму асабліва прывабную) роднай прыроды — люстраны спакой азёр, цішыню старога меднага бору, Ява і мара, такім чынам, супрацьпастаўляючыся, канкрэтызуюцца ў шэрагу асацыяцый пэўнага тыпу.

Сучаснай лірыцы паэта такое супрацьпастаўленне розных адчуванняў не характэрна. Калі яно і сустракаецца, то не часта і не вызначае галоўных шляхоў стылёвых пошукаў песняра ў галіне вобразнасці. А з такіх шляхоў можна вызначыць два. Першы — паралельная наяўнасць у творы асацыяцый рознага тыпу, тое, што вышэй было названа сужыццём асацыяцый. Другі — паглыбленне сінтэзу разнастайных адчуванняў, якое праяўляецца ва ўзрастанні метафорыка-псіхалагічнага абагульнення ў канкрэтна-пачуццёвым вобразе.

Абодва гэтыя шляхі аднолькава плённыя для дасягнення неабходнай ступені мастацкай тыпізацыі, для найбольш арганічнага выяўлення агульнага ў прыватным. Іх канкрэтная наяўнасць у тым ці іншым творы абумоўлена пэўнымі ідэйна-мастацкімі задачамі, а таксама агульнай стылёвай плынню, якая ў многім вызначае характар вобразнага ўвасаблення ідэйнай задумы.

Вечарэе. Дзень даўно павесіў
На сасне сваю касу зары.

Час і нам дамоў. Чырвоны месяц
Нас вядзе дарогай праз бары.

У гэтай страфе, якой пачынаецца верш «Дарогай з сенажаці» (III, 363), асноўныя асацыяцыі — зрокавыя. Але ўжо ў другім чатырохрадкоўі яны змяняюцца слыхавымі:

Ціха свішчуць крылы позняй сломкі,
Лесавік падпальвае карчы;
З камарынай талакою звонкай
Салаўі спрачаюцца ўначы.

Трэцяя страфа выклікае перш за ўсё асацыяцыі паху:

Пахнуць пераспелыя суніцы.
Чую подых кожнага лістка.
Чую, як духмяная ігліца
Ападае з голляў сасняка.

Равам з тым адчуванні абаняльныя быццам бы выпадкова «пераблытаны» тут са слыхавымі. Тым не менш гэтая выпадковасць аказваецца зусім не выпадковай, калі працытаваць наступныя радкі:

Чую, як міжзорныя ракеты
Пралятаюць недзе нада мной...

Анафара («чую...»), такім чынам, звязвае дзве страфы верша, неўзаметку пераводзіць увагу чытача ў кола новай рэальнасці, падрыхтоўваючы тым самым сэнсавую лагічнасць заключных радкоў твора:

Можа, мы — апошнія паэты,
Што вось так цікавяцца зямлёй?

Кажучы словамі Івана Франка, паэт вядзе ў свет абстракцый па кладцы канкрэтных, блізкіх з'яў. Выснова верша, нягледзячы на сваю, на першы погляд, няпэўнасць, выражаную ў пытальнай інтанацыі, двухсэнсоўнасцю не грашыць. Зямная рэчаіснасць, так пластычна

і эмацыянальна ўзноўленая ў цэлым шэрагу разнастайных адчуванняў, самім эстэтычным сэнсам гэтага ўзнаўлення адмаўляе меркаванне, што ёй калі-небудзь могуць не цікавіцца паэты. Развіццё тэхнікі, міжзорныя ракеты — гэта цудоўна, але заўсёды будзе існаваць зямное прыцягненне — прыцягненне лясной дарогі, што вядзе з сенажаці да роднага парога. «Фізіка» не выключае «лірыку». Пафас верша ўліваецца ў агульнае рэчышча «антытэхнакратных» твораў Максіма Танка, у якіх то злосна высмейваецца «з пластмасавай галавой... паэт кібернетычны» («Прывід»), то абараняецца права чалавека на «хлеб, песню, віно і каханне» з іх «першабытным прысмакам» («Пасланне вучонаму»).

Імкненне да паглыблена сінтэтычнага адлюстравання рэчаіснасці, як ужо гаварылася,— другі важны шлях стылёвых пошукаў паэта. Вядома, што апалагеты розных «авангардных» плыняў мастацтва (імажыністы, сімвалісты, імпрэсіяністы і г. д.) будуюць сваю эстэтычную канцэпцыю па пэўнай сістэме вобразаў, заснаванай на сінкрэтычным успрыняцці рэчаіснасці. Уласцівую чалавеку псіхалагічную сінтэтычнасць, цэльнасць успрыняцця свету яны ўзводзяць у абсалют, робяць цэнтрам сваёй паэтыкі. Канешне, «пошукі ў напрамку сінтэзу розных адчуванняў, колераў, форм, гукаў характэрныя для ўсіх відаў мастацтва (і для музыкі Скрабіна, і для паэзіі Маякоўскага і Тычыны, і для прозы Яноўскага і Паустоўскага...), але **гэтыя пошукі ў сапраўдным мастацтве... ніколі не выраджаюцца ў адвольную і беззмястоўную гульню пачуццямі і асацыяцыямі, ніколі не праходзяць грані аб'ектыўнага людскога разумення**»[1] (Падкрэслена мной.— *В. Р.*).

[1] М. Коцюбинська. Образне слово в літературному творі. Київ, Вид. АН УРСР, 1960, стар. 101.

Калі гаварыць пра давераснёўскую лірыку Максіма Танка, то ад такой адвольнай і беззмястоўнай гульні пачуццямі і асацыяцыямі яе надзвычай часта выратоўваў выразны рэвалюцыйны пафас, акрэсленая ідэйная скіраванасць кожнага твора песняра. Мадэрністы шыкоўнай формай звычайна прыкрываюць пустапарожнасць зместу, за вобразнымі хітраспляценнямі імкнуцца схаваць сваю ідэйную ўбогасць. Яны амаль заўсёды забываюцца на **змястоўнасць** формы, на тую ісціну, што гісторыя паэзіі часам можа дараваць сцёрты, не новы вобраз, але вобраз не праўдзівы, бессэнсоўны, вобраз дзеля вобразу адразу ж пакарае забыццём.

І хай у інтанацыі наступных радкоў адчуваецца нават «Ясенін валацужных песень» (Рыгор Бярозкін), у вобразнасці заўважаецца наўмыснае, павярхоўнае змяшанне розных адчуванняў (сінестэзія),— яшчэ і сёння яны хвалююць нас сваёй шчырасцю, жаданнем адшукаць «поле новае» грамадскай дзейнасці:

І полем новым я пайду…
Напеў забыты вецер свішча
І гоніць мокрую зару
На медна-горкае іржышча.[1]

Сінкрэтычнае адлюстраванне рэчаіснасці як стылёвая рыса мае на ўвазе і сінтэз розных тропаў, момантаў апісальных і пераносных, і сінтэз фальклорнай вобразнасці з літаратурнай тэндэнцыяй псіхалагізацыі, і нават рэалістычна матываваную сінестэзію. Адно з галоўных месц у паэтыцы Максіма Танка займаў (і займае) сінтэз розных адчуванняў: зрокавых і слыхавых, зрокавых і абаняльных, зрокавых і дотыкавых. Толькі ў кнізе «На этапах» было: «чорны шум мяцелі», «у жоўтым шуме ка-

[1] М. Т а н к. На этапах. Вільня, 1936, стар. 5.

ласоў», «шуміць зялёны шум», «пад кудлаты белы ветру шум», «з сінім шумам ветру» і г. д. Аднак калі паэт ужываў, напрыклад, азначэнні «сіні вецер» альбо «зялёны вецер», то гэта была зусім не асацыятыўная эквілібрыстыка фармалістычнага толку, тут суладнасць асацыяцый глыбокая і арганічная. Сіні вецер — гэта звычайна вецер **з-за возера,** вецер, які гоніць **сінія** азёрныя хвалі. З кантэксту вершаваных радкоў праступае і рэальны сэнс другога азначэння: «купаецца зялёны вецер у траве».

Разам з тым пэўная гульня асацыяцыямі ў давераснёўскага Максіма Танка была. І пра гэта ўжо вялася гаворка, калі разглядалася зрокавая форма вобраза. Можна хіба што дадаць некалькі новых прыкладаў, узятых нават не з першай,— з другой і трэцяй кніжак вершаў паэта. Так, у «Журавінавым цвеце» побач з «зялёным ветрам» сустракаюцца зусім невыразныя, эфемерныя азначэнні некаторых з'яў: «з камарыным звонам зор месяц крылламі залопаў», «капае сокам зялёная радасць з месяца ціха на свежыя грады», «рэха бору... разагнала стада зораў — залаты звінячы рой» і г. д. У зборніку «Пад мачтай» маем таксама нешта падобнае: «музыкай сіняй дзесь звоніць сівое птушынае пер'е», «пахне сінім небам і ліствой бяроз», «ноч дрэмле сіне-глуха», «звонка-сіне рэжуць вёслы», «звініць вырай сіне галасамі». Аднак ужо ў другой палове трыццатых гадоў не яны вызначалі характар паэтычнага жывапісу Танка. Гэты жывапіс, не губляючы сваёй яркай каларытнасці, з кожным годам станавіўся ўсё больш і больш дакладным, рэалістычным.

Пошукі новых шляхоў паглыблення сінтэтычнасці вобразнай характарыстыкі, як і наогул плённыя фармальныя пошукі, пасля пэўнага перапынку (пасляваеннае дзесяцігоддзе) узнавіліся ў сучаснай творчасці

Максіма Танка. Відавочна, у гэтых адносінах многае паэт бярэ са свайго давераснёўскага вопыту. У выніку пачаў пазбаўляцца інфантылізму вобраз канкрэтна-пачуццёвы, значна ўзрасла яго абагульняючая сіла, псіхалагічна-лакальная абумоўленасць, а таксама здатнасць да паглыблена-сінтэтычнага адлюстравання рэчаіснасці.

З гільзы пустой, у якой некалі смерць начавала,
Зроблена добрая конаўка.
Служыць каторы ўжо год!
Толькі заўжды, калі п'ю з яе, у залацістым метале
Бачу сваіх незабыўных сяброў,
ў агні небазвод...
І гаркаватым, як слёзы, нават становіцца мёд (III, 179).

Гэты невялікі верш «Конаўка» — адзін з тых «іржавых асколкаў», якія, па словах самота Максіма Танка, не адзін год «ныюць у песні» яго. Велічная інтанацыя, падтрыманая памерам, які нагадвае чаканнасць старога гекзаметру, прыдае твору ўрачыстасць рэквіема. Аднак непаўторнасць верша асабліва відаць у апошніх радках, дзе паэт нібы выпадкова зблытаў розныя смакавыя адчуванні. Конаўка, зробленая з гільзы, нагадвае яму сяброў, загінуўшых у агні мінулай вайны. Без іх і свет не такі мілы, і нават мёд здаецца **гаркаватым,** быццам бы скупая салдацкая сляза, што кожны раз спадае ў гэты мёд ад горкіх нязгойных успамінаў...

У вершы «На Джон Біч» (III, 493) паэт выступае як вялікі патрыёт Бацькаўшчыны, які за ўсё сваё жыццё, за гады шматлікіх вандровак па свеце пераканаўся ў непадробнасці патрыятычнага пачуцця («...нідзе такога смачнага Не каштаваў напітку я, Як той, якім з далоняў матчыных Паіла Беларусь мая», «...Я піў рачную плынь кіпучую»), У творы спачатку падаецца канкрэтны малюнак марскога пейзажу: «хваляў пальба», «шалеюць пяс-

чаныя смерчы», моцны вецер... Ужо сам пейзаж стварае настрой нейкай трывогі, прадугадваючы псіхічны стан чалавека, адарванага ад Радзімы. Пачынаючы з другой страфы, верш поўнасцю пераключаецца ў псіхалагічны рэгістр. Пачуццё настальгіі пранізвае кожны яго радок:

...я спадзяюся, што сёння прыбой,
Расшчодрыўшыся, мне падорыць
З ракушкамі, трэскамі, галькай марской
І песню з радзімых прастораў.

Я недзе яе на ўзбярэжжы знайду,
Хоць дзюны дымяць, непагодзіць,
Соль вочы грызе і за хмарамі дум
Салёнае сонца заходзіць.

Салёнае сонца... Дагэтуль было ў народных песнях яснае, чырвонае, светлае сонца. Міхаіл Шолахаў у канцы рамана «Ціхі Дон» здолеў паказаць сонца чорнае. Максім Танк, апелюючы да рэдка ўжывальных у літаратуры смакавых асацыяцый, стварыў вельмі арыгінальны і ёмкі вобраз. Пры ўсёй сваёй адцягненасці, умоўнасці ён не губляе канкрэтнай асновы. За **хмарамі дум** лёгка праглядваюцца сапраўдныя хмары, што гоніць над морам шалёны вецер, за **салёным** сонцам — і соль марскіх пырскаў, што «вочы грызе», і салёная сляза, якая набягае на вочы пры згадванні роднага краю...

І ў вершы «Конаўка» і «На Джон Біч» сінтэтычнасць асацыяцый дасягае такой ступені, калі ў вобразе становіцца не асабліва адчувальнай яго пачуццёвая аснова — псіхалагічная сінтэтычнасць успрыняцця рэчаіснасці. На першы план пачынае выступаць умоўная, чыста асацыятыўная сувязь паэтычных рэалій. Гэта ў пэўнай ступені — водсвет новага для творчасці Максіма Танка ўмоўна-асацыятыўнага вобраза, які з'явіўся лагічным працягам «крывой» усяго далейшага развіцця вобразнасці паэта.

Ступень умоўнасці

Трэба, аднак, адразу ж агаварыцца: для сучаснай творчасці Максіма Танка ўмоўна-асацыятыўная вобразнасць не з'явілася чымсьці неспадзяваным. Паэтыка народнай песні, якая ўвесь час жывіла паэзію Танка, не пазбаўлена ні ўмоўнасці, ні глыбокай асацыятыўнасці. Менавіта гэтыя якасці народнай песні меў на ўвазе паэт, калі яшчэ ў даверасьнёўскі час адваёўваў права на новыя фармальныя пошукі. Так, у артыкуле «Крыніцы нашай творчасці» ён пісаў: «Не станаўлюся ў абарону хвараблівага фабрыкавання адарваных ад жыцця, ад зместу метафараў.[1] Але, з другога боку, абаронцам «прасціні» не радзіў бы хавацца (як часта бывае) за народную творчасць, бо там, хіба як нідзе, і можна спаткаць такую вобразнасць, да якой часта далёка так «грэшным» нам. Вось прыклады: «А ўзышло маё гора густымі кустамі, зацвіло маё гора рознымі цвятамі...», «Засеяла дзяўчынанька думанькамі поле...», «Ой, дагнала свае леты ля зялёнага мосту», «Сакатала сонейка ды за лес заходзячы» і тысячы іншых, зачэрпнутых з народнай паэзіі. Выкарыстанне гэтага багацця (зразумела, не беспасярэдняе перапісванне, але творчая перапрацоўка гэтага матэрыялу) шмат бы ўліло новых мастацкіх вартасцяў у сучасную паэзію».[2] Не цяжка заўважыць, што прыклады, якія прыводзіць Максім Танк, вельмі блізка стаяць да ўмоўна-асацыятыўнага вобраза. Разам з тым для народнай паэзіі, безумоўна, характэрны (і ці

[1] Параўн. са словамі Е. Путраманта пра М. Танка («Sygnały», 15.VIII, 1939 г., стар. 5); «...не мае ён нічога супольнага з хвараблівай «metaphoritis» «Лініі», ні тым больш са звыраднелай асацыятывісцкай паэзіяй пазнейшай «люмпенавангарды».

[2] «Беларускі летапіс», 1938, № 2, стар. 23.

не больш) вобраз «традыцыйны», канкрэтна-пачуццёвы, які найбольш «.прывязаны» да рэальных формаў рэчаіснасці. Максім Танк гэта вельмі добра бачыў. І калі гаварыць пра яго ўласную давераснёўскую творчасць, то яе часта вызначала суіснаванне, а то і змаганне паміж сабой дзвюх стылёвых плыняў — традыцыйна-фальклорнай, канкрэтна-вобразнай і ўмоўна-асацыятыўнай. Вось толькі адзін прыклад. У «Песні кулікоў», пабудаванай на скразным кантрасце (галашэнне мяцеліцы ўвесь час супастаўляецца з плачам-песняй кулікоў), маецца і кантраст лакальны, вобразны, у прыватнасці, у словах падарожніка-рэвалюцыянера, звернутых да гаспадара хаты:

— Я, стары, таксама з-пад страхі сялянскай,
Быў і там, дзе сёння твой гаруе сын...
Шмат слядоў пакінуў на дарогах гразкіх,
На скрыпучых струнах белых палазін (I, 119).

Апошнія два радкі — пацвярджэнне папярэдніх думак. Менавіта ў іх, як слушна піша Дз. Бугаёў, «непасрэдна сутыкнуліся тыя дзве стылёвыя тэндэнцыі, якія ...змагаліся ў творчасці Максіма Танка,— пра бясснежную асеннюю дарогу тут сказана больш-менш канкрэтна, рэалістычна («на дарогах гразкіх»), і ўжо зусім іначай, рэзка кантрастна, узнёсла метафарычна гаворыцца пра дарогі зімовыя («на скрыпучых струнах белых палазін»).[1]

Творчасць Максіма Танка 40—50-х гадоў — гэта поўная перамога вобраза канкрэтна-пачуццёвага, з ім звязаны як асноўныя вядомыя дасягненні, так і паасобныя пралікі паэта. Некаторыя крытыкі гатовы былі кананізаваць гэты тып вобраза, лічыць яго апошнім словам вобразатворных пошукаў Максіма Танка. У прыват-

[1] Д. Бугаёў. Паэзія Максіма Танка, стар. 58.

насці, В. Іванысенка ў цікавым артыкуле «Багацце паэтычнай індывідуальнасці» пісаў: «М. Танк не ўдаецца да складаных вобразаў, незвычайных трапаў, эпітэтаў. Яго паэтыка сваёй прастатой вельмі блізкая да паэтыкі народнай-лесеннай». І далей: «...ускладненасць вобразаў, асацыяцый для яго чужая».[1] Відавочна, крытык не ўлічыў тут характар таленту паэта — яго няўрымсныя пошукі, адкрыццё новых шляхоў у адлюстраванні рэчаіснасці, у тым ліку і вобразных.

Да гэтага, нават у першае пасляваеннае дзесяцігоддзе, дзесяцігоддзе выключнага панавання канкрэтна-пачуццёвага вобраза, вобразнасць умоўна-асацыятыўная ў лірыцы Максіма Танка зусім не знікла. Спарадычна давалі пра сябе знаць розныя формы яе праяўлення (умоўны вобраз-сюжэт, вобраз-парадокс і г. д.). Але адзін яе від, спецыфічна танкаўскі, як той ручай, што ніколі не перасыхаў, быў найбольш жыццядзейны. У вобразе такім спалучаліся, «счэпліваліся» два планы — рэальны і ўмоўны, канкрэтны і абстрактны. Назавём яго комплексным вобразам.

Што ён сабой уяўляе?

Каб адказаць на гэтае пытанне, трэба разгледзець своеасаблівасць умоўна-асацыятыўнага вобраза наогул.

Гегель адрозніваў два тыпы вобразнасці: вобразнасць «ва ўласным сэнсе» і вобразнасць «у пераносным сэнсе». Канкрэтызуючы сваю думку, нямецкі філосаф пісаў: «...вобразнасць ва ўласным сэнсе адлюстроўвае прадмет з належнай яму рэальнасцю, пераноснае ж выражэнне спыняецца не непасрэдна на самім прадмеце, а пераходзіць да апісання другога, іншага прадмета, з дапамогай якога нам павінен стаць ясным і наглядным сэнс першага прадмета». І тут жа дадаваў: «Метафары, вобразы,

[1] «Радянське літературознавство», 1961, № 5, стар. 84.

параўнанні і г. д. належаць да гэтага спосаба паэтычнага ўяўлення».[1]

У выказванні Гегеля важна падкрэсліць той момант, што ў вобразнасці «ў пераносным сэнсе» другі прадмет робіць «ясным і наглядным» не сам першы прадмет, а **сэнс** яго. Гэта дае магчымасць знайсці аснову размежавання двух відаў вобразнасці ў псіхалогіі ўспрыняцця паэтычнага слова. Вобразам канкрэтна-пачуццёвым можна назваць такі вобраз, які выклікае ў нашым ўяўленні рэальную пэўнасць аб'екта, апелюючы да асацыятыўных мажлівасцей органаў пачуццяў. У супрацьвагу гэтаму умоўна-асацыятыўная вобразнасць, якая пазнае найбольш глыбінныя сувязі паміж прадметамі і з'явамі рэчаіснасці, патрабуе таксама і намаганняў лагічнага мыслення. Нагрузка ва ўмоўна-асацыятыўным вобразе кладзецца не на канкрэтнасць пачуццёвую, не на адносную падобнасць з'явы і яе мастацкага адлюстравання, а на канкрэтнасць думкі, перажывання.

Відаць, у любога паэта можна адшукаць вобразы як першага, так і другога тыпу. Аднак звычайна толькі адзін з гэтых тыпаў у кожным канкрэтным выпадку валодае асноўнымі для таго ці іншага паэта стылеўтваральнымі магчымасцямі.

Стыль даверасней ўскай паэзіі Максіма Танка, як ужо было паказана вышэй, у многім вызначаўся змаганнем гэтых дзвюх вобразатворных тэндэнцый. Тым не менш ужо тады паміж імі пачало заўважацца «прымірэнне». Яно якраз і выявілася ў цесным узаемадзеянні, блізкім суіснаванні вобраза канкрэтна-пачуццёвага і ўмоўна-асацыятыўнага — ва ўзнікненні таго віду вобраза, які быў намі названы ўмоўна-асацыятыўным комплексным вобразам. Вось тыповы прыклад яго:

[1] Гегель. Сочинения, т. XIV. М., 1958, стар. 196.

Я — чалавек, які знаёміць любіць
Людзей, вяршыні горныя, дубровы,
Аркестравыя флейты, бубны, трубы
І асабліва гукі песень, словы (III, 197).

Тут, як бачна, надзвычай цесна з'яднана вобразнасць «у прамым сэнсе» («знаёміць любіць людзей») і ў пераносным («знаёміць любіць... вяршыні горныя, дубровы» і г. д.). Прычым гэтае яднанне змацавана граматычна: усе вобразатворныя кампаненты — гэта аднародныя дапаўненні, сэнсава і сілай сінтаксічнага кіравання звязаныя з адным і тым жа дзеясловам («знаёміць любіць»). Трэба сказаць, што комплекснаму вобразу наогул характэрна такое граматычнае выражэнне глыбока ўнутраных вобразных сувязей паміж словамі і сказамі. Найчасцей тут дапаможную вобразатворную ролю іграе сінтаксіс, выяўляючы значныя магчымасці «паэзіі граматыкі».

У комплексным вобразе, як можна заўважыць, умоўнае, адцягненае маецца побач з канкрэтным. Прамыя і пераносныя значэнні слоў тут суіснуюць так цесна, што якасны вобразны «скачок» адбываецца непрыкметна, хоць і раптоўна. Такое «суіснаванне» выяўляе своеасаблівую рысу паэтыкі Максіма Танка на пэўным этапе, калі, кажучы ўмоўна, ён **ужо не можа** датрымацца толькі вобраза канкрэтна-пачуццёвага, але **яшчэ не хоча** перайсці цалкам да вобраза ўмоўна-асацыятыўнага. Гэта — праяўленне больш агульнай, **ідэйна-мастацкай** канцэпцыі мастака, звязанай з праблемай традыцый і наватарства: паэт, не губляючы сваіх нацыянальных каранёў, што лучаць яго з роднай паэзіяй, імкнецца да новых пошукаў, да ўзбагачэння гэтай паэзіі новымі значнымі здабыткамі.

Звычайна ў комплексным вобразе канкрэтная аса-

цыяцыя маецца на падатку вобраза, яна — нібы той парог, пераступіўшы які, трапляеш у будынак умоўнасці.

Я сэрцам пісаў сваю кожную песню.
А покуль пайшла яна ў свет вандраваць,
Чытаў я таварышам, соснам і далям,
Калоссям жытнёвым і Нарачы хвалям —
Каму я з маленства прывык давяраць (III, 205).

Таварышы, сосны, далі, калоссі жытнёвыя, Нарачы хвалі — усе гэтыя разуменні пастаўлены ў адзін вобразатворны рад. Але ўсё ж на першым месцы — асацыяцыя канкрэтная, пазбаўленая якой бы там ні было ўмоўнасці (чытаў я таварышам...).

Не заўсёды, аднак, канкрэтная асацыяцыя стаіць у пачатку комплекснага вобраза. Яна можа быць і ў канцы яго:

Дзяўчаты з усмешкай
Дарылі букеты.
І вось загарэлася
Полымя кветак
На сэрцах, на пыльных
Пілотках салдатаў,
На варанёных
Ствалах аўтаматаў (III, 404).

У такім выпадку назіраецца так званая зваротная канкрэтызацыя: умоўнаму выслоўю тут жа, адразу ж за пераноснасцю, вяртаецца яго прамы, рэальны сэнс.

Трэці від умоўна-асацыятыўнага комплекснага вобраза не датрымліваецца пэўнага месца канкрэтнай асацыяцыі. Яна можа абрамляць умоўнае выслоўе:

Лягчэй мне, калі толькі несці буду
Я на сваіх плячах дарожны пыл,
Аблокі, што клубяцца,
Ці вінтоўку (III, 194);

можа стаяць у сярэдзіне ўмоўных мікравобразаў, лучыць іх:

Мне падарыў піялу мой таварыш,
З якой ён піў і радасць і адчай,
Азру крутую і калмыцкі чай,
Палярны вецер і вайны пажары (IV, 136).

Часамі асацыяцыі канкрэтна-пачуццёвыя і ўмоўныя пераплецены настолькі шчыльна і разнастайна, што гаварыць пра якую-небудзь сістэму ў іх размяшчэнні не даводзіцца. Менавіта такая якасць вобраза з'яўляецца вызначальнай у вершы «Паэзія» («Я ведаў, што ты — бліскавіца»), «Арабескі» і інш.

Умоўна-асацыятыўны комплексны вобраз з'яўляецца характэрнай стылёвай рысай паэзіі Максіма Танка. Узнікшы яшчэ ў даверасьнёўскі час, ён удала «матэрыялізаваў» прагу паэта паяднаць мару і яву, выдумку і рэальнасць, рамантыку і рэалізм. Называючы Максіма Танка паэтам-рамантыкам, заўсёды трэба памятаць пра адносную ўмоўнасць такога наймення. Рэалістычная плынь у творчасці паэта вельмі моцная, яго рэвалюцыйны рамантызм не можа існаваць без глыбокай рэалістычнай «заземленасці». І гэта праяўляецца не толькі ў комплексным вобразе паэта, але і ва ўсім характары яго вобразнай умоўнасці. Для прыкладу — сімволіка і так званы вобразны максімалізм.

Пры ўсёй абстрактнасці, абагуленасці сімвал Максіма Танка не губляе сваёй канкрэтна-пачуццёвай асновы. Некалі, у даверасьнёўскі час, гэтая аб'ектыўная канкрэтная аснова абумоўлівалася самім характарам тагачаснай рэчаіснасці (сімвалы «матэрыялізаваліся», часта суадносячыся з рэчаіснасцю іншай, савецкай). Пазней, у першае пасляваеннае дзесяцігоддзе, калі такой асновы ўжо не было, сімволіка паэта часткова набыла чыста

рацыяналістычны, нават схематычны характар. Падобны сімвалічны схематызм (напр., вельмі частыя ў паэта эпітэты «залаты», «сонечны» — «залатое жыццё», «залатое шчасце», «сонечны шлях» і г. д.) пры агульным не лішне прыхільным стаўленні да сімволікі тагачаснай крытыкай не адмаўляўся. Адмовіла яго само жыццё, творчая сталасць паэта. Цяпер сімвал Максіма Танка хоць і адштурхоўваецца ад канкрэтных прадметаў і з’яў, форму іх канчаткова не губляе (маецца на ўвазе форма ў шырокім разуменні слова — характарыстычная, істотная якасць прадметаў і з’яў). Рукі белыя, жоўтыя, чорныя (верш «Тост за дружбу») — яны, безумоўна, абстрактна-сімвалічныя, «плакатныя», еднасць іх сімвалізуе еднасць трох асноўных рас чалавецтва. Аднак нават такая «плакатнасць» не ігнаруе канкрэтнай якасці — колернай адзнакі.

Своеасаблівасць сімволікі Максіма Танка асабліва добра бачна ў сімволіцы колераў.

Паэт скарыстоўвае багатыя традыцыі народнай беларускай сімволікі. Часам, дзе канкрэтнасць адзнакі завельмі прыхавана ўмоўнасцю, выкарыстоўваецца своеасаблівае паэтычнае растлумачэнне. Як, у прыватнасці, у баладзе «Два арлы»:

Два арлы арлуюць
Над шырокім стэпам.
Першы арол чорны.
Чорны — смерць салдата,
Што ляжыць, паранен,
На траве прымятай.
А другі — ўвесь белы,
Белы, яснакрылы —
Вернае каханне
Заручонай, мілай (ІІІ, 396).

Часамі Максім Танк, аднак, «пераліцоўвае» народны

сімвал. Праўда, і ў такім выпадку няма ўмоўнай адвольнасці, аўтарскага суб'ектывізму, якія характэрныя для эстэтыкі сімвалізму. Сувязь сімвала з канкрэтнай асновай поўнасцю не губляецца.

Пасылае маці песню —
Песня тая
Чорным воранам да весніц
Прылятае.
Прылятае воран, крача:
— Маці, маці,
Не чакай дарэмна сына.
Не пабачыш (II, 8).

Сімвал «чорны воран» у вершы «Пасылае маці думы» зусім згубіў, як бачна, сваё негатыўнае адценне, але тым не менш захаваў канкрэтную пэўнасць умоўнай адзнакі: як і ў народнай вусна-паэтычнай традыцыі, ён сімвалізуе сабой смерць. Гэтым разам — смерць сына, якога «з тапаляй ажаніла... доля ў чыстым полі».

Асабліва добра відаць пераасэнсаванне колернай сімволікі ў вершы «Негрыцянка пяе». На падмостках амерыканскага мюзік-хола пяе негрыцянка песню: «Я хачу, каб мяне ўсе хацелі сягоння...» Паэт з усёй палкасцю пярэчыць і сутнасці песні, і прыніжэнню мастацтва да ўзроўню служанкі буржуазных колаў:

Чорны жаўранак Афрыкі,
Вуліц Гарлема,
І нашто табе ўсе —
Гэты зброд і багема?!
Толькі вокам акінь —
Хол да краю набіты
Людаедамі з чорных
Пячор Уол-стрыта (III, 323).

Нельга сказаць, што ў першым выпадку эпітэт **чорны** мае негатыўны сэнс, хаця ў другім — зусім бясспрэч-

на. І гэта сацыяльна абумоўленае паэтычнае пераасэнсаванне народнай сімволікі — адно з яскравых прыкладаў дыялектычнага сужыцця традыцыйнага і наватарскага ў такой мастацкай з'яве, як паэтычны вобраз.

Максім Танк часта ўжывае колер адначасова і ў прамым, і ў пераносным, умоўна-сімвалічным значэнні. Такая «зрошчанасць» канкрэтна-пачуццёвага і абстрактнага заўважаецца на працягу ўсёй творчасці паэта (чорныя скібы, чорны пот, канцлагера чорны паркан, чорны дым Хірасімы і інш.). У вершы «Гібралтар» (ІІІ, 132—133) канкрэтнасць адзнакі то прыўзнімаецца да вышыні сімвала, то зноў уваходзіць у межы пачуццёвай дакладнасці:

Афрыка!
Вось ён — нязведаны свет,
Чорны, як порах, сухі кантынент!
Чорны ад лютага ветру сірока,
Чорны ад каланіяльнага змроку,
Чорны ад ран і слядоў бізуноў,
Чорны ад гневу мільёнаў рабоў!

Адзнака колеру (чорны) тут набывае сімвалічны, умоўны сэнс, хаця не выключаецца і яе прамое, канкрэтнае ўспрыняцце (чорны ад лютага ветру сірока). Прычым гэтае канкрэтнае ўспрыняцце падтрымліваецца глыбока схаванымі асацыяцыямі метанімічнага характару — расавая прыкмета народа (колер скуры) пачынае характарызаваць усю зямлю, на якой жыве гэты народ. Нават у наступных радках, дзе сімвал, здаецца, страчвае рэальную глебу, канкрэтная пачуццёвасць не губляецца канчаткова:

Толькі не доўга ўжо быць яму чорным…
Стане чырвоным зняволеных гнеў!

Чырвоны гнеў — гэта і полымя рэвалюцыйных сцягоў, і чырвань крыві, якая праліваецца ў барацьбе за са-

цыяльнае і нацыянальнае разняволенне народаў. Сполахі падобных асацыяцый знаходзяцца ў межах ідэйнага поля твора — антыпрыгонніцкага, антыкаланіяльнага.

Лірычны сюжэт верша «Гібралтар» разгортваецца проста: карабель, на якім плыве паэт, праходзіць праз Гібралтарскі праліў. Злева — «бераг гарысты іспанскай зямлі», справа — Афрыка. Убачанае, правільней перажытае, перадуманае, і склала аснову верша, у якім перакрыжаваліся два планы — умоўна-сімвалічны і канкрэтна-пачуццёвы. Роздум, развага выяўляюцца, у асноўным, сродкамі сімвалічнай умоўнасці; само ж адлюстраванне рэчаіснасці перадаецца праз вобраз канкрэтна-пачуццёвы. Аддаляючыся ад праліва, за хмарамі, дзе «знікае край сумнай зямлі», паэт бачыць, як «ускінуў... **чорныя,** дужыя рукі Атлас». Ранейшы ўмоўны эпітэт **«чорны** кантынент», як відаць, зноў набывае пачуццёвую пэўнасць, колерная адзнака з чыста ўмоўнай зноў становіцца канкрэтнай, нагляднай. Такім чынам, нават такая ўмоўная форма мастацкага вобраза, якой з'яўляецца паэтычная сімволіка, у творчасці Максіма Танка не губляе сваёй сувязі з грунтам рэальнасці, канкрэтнасці, пачуццёвасці.

Наогул трэба сказаць, што ўмоўная вобразнасць паэта «заземлена» надзвычай моцна. Відаць гэта таксама і з некаторых гіпербалічных вобразаў, дзе, здавалася б, у выніку значнага свядомага перабольшання прадметы і з'явы павінны страчваць свае рэальныя канкрэтныя абрысы. Так, адзін з лепшых патрыятычных вершаў паэта «Над возерам Марское Вока» пачынаецца наступным малюнкам карпацкага краю:

Горы, даліны, горы, даліны...
Быццам на ўсю тут старану
Баян-гармонік пад небам сінім
Нейкі музыка расцягнуў (III, 182).

Нягледзячы на ўмоўнасць, параўнанне гэтае не губляе і свайго рэальнага сэнсу: здаецца, «назіральны пункт» паэта вынесены дзесьці пад «неба сіняе», адкуль чаргаванне горных хрыбтоў і далінаў сапраўды можа нагадаць мяхі расцягнутага гармоніка...

А вось іншы вобраз, таксама з верша пра горны край — «Перавал Нэгуша»:

Дарога ўшрубована ў неба,
Як штопар.
Каб ехаць,
Адной тут адвагі не хопіць (III, 577).

Цікава гэтую страфу параўнаць са словамі паштоўкі, якую выслаў паэт дадому ў час падарожжа па Югаславіі ў 1956 годзе: «Пішу з-пад самых воблакаў, з горада Цэтыне, дзе бялее снег і цвітуць яблыні ды каштаны. Такая дарога і ў сне не прысніцца. Не ехалі, а **штопарам ўвінціліся ў неба** па 30-ці крутых ступенях, на вышыню больш двух кіламетраў...»[1] (падкрэслена мной.— *В. Р.).*

Такім чынам, як бачна, і гэты вобраз узнік на аснове рэальнага ўспрымання рэчаіснасці, і ў ім моцна адчуваецца канкрэтна-пачуццёвая аснова.

Важна ўстанавіць, што абумовіла трывалую рэальна-канкрэтную аснову ўсёй умоўнай вобразнасці Максіма Танка, дзе схаваны тыя патаемныя сілы, якія прадвызначаюць моцную злітаванасць канкрэтнага і абстрактна-адцягненага ў вобразе паэта.

Яшчэ ў 1937 годзе, гаворачы пра эвалюцыю вобразнасці Міхася Машары, Максім Танк адзначаў: «Эвалюцыя гэта пазначылася ў канкрэтызацыі вобразаў і сімволікі... Калі вобразнасць мовы і пластыка вобразаў прыйшла за глыбейшым аналізам мастацкіх вартасцяў, за

[1] ДзАЛМ. Фонд 25, вопіс I, кар. 2, адз. зах. 42.

крытычнай пераацэнкай старых, дык **канкрэтызацыя паэтычных сімвалаў прыйшла разам з бліжэйшым падыходам да жыцця самога паэта**»[1] (падкрэслена мной.— *В. Р.).* Ускосна гэтыя словы можна дастасаваць і да ўмоўнай вобразнасці самога Максіма Танка. Менавіта цесная сувязь з жыццём роднага народа, адкрытая тэндэнцыйнасць, грамадзянскасць паэта і звязалі мацней яго сімволіку з рэальнымі формамі жыцця.

Усё сказанае вышэй пра ўмоўна-асацыятыўны комплексны вобраз, сімволіку і вобразны максімалізм дазваляе глыбей глянуць на характар рамантызму паэта. За Максімам Танкам даўно ўжо замацавалася найменне паэта-рамантыка. Бадай, няма таго артыкула пра творчасць песняра, дзе гэтае стылёвае вызначэнне яго «почырку» не паўтаралася б па некалькі разоў. Аднак пры гэтым заўсёды чамусьці забываюцца, што і рамантызм бывае розным. Сёння практычна няма паэта, які б зусім не скарыстоўваў рамантычныя сродкі вобразнага выяўлення. У Куляшова гэта — касмічнасць мыслення, суб'ектыўная лірычная ўзнёсласць вобразу, вобразная абагуленасць, у Панчанкі — значнае эмацыянальнае напружанне, інтэнсіўнасць перажывання, гіпербалізаванасць малюнка, у Броўкі — элементы народнай сімволікі, цяга да выключных момантаў, падзей, з'яў. Разам з тым нават у аднаго мастака слова ў розныя перыяды яго творчасці характар рамантызму бывае розным. Так, у ранняй паэзіі Максіма Танка надзвычай адчувальным быў пачатак эмацыянальна-сімвалічны, пасля вайны эмацыянальнасць часткова саступіла месца дэкларацыйнасці, рацыяналізму. У апошнія гады ў выніку паглыблення роздуму над жыццём, над з'явамі грамадскімі, сацыяльна-этычнымі і агульнафіласофскімі ў лірыцы

[1] «Беларускі летапіс», 1937, № 8, стар. 164.

паэта вельмі пашырыла свае межы думка. Рамантычная паэзія Максіма Танка ўсё больш і больш становіцца інтэлектуальнай.

Аднак у характары рамантызму ўсёй творчасці паэта маецца і агульная стылёвая рыса. Гэтай вызначальнай стылёвай рысай з'яўляецца непарыўная еднасць умоўнага і рэальнага, абстрактнага і канкрэтнага. Менавіта гэта было добра бачна пры непасрэдным разглядзе некаторых відаў умоўнай вобразнасці паэта.

«Вясёлкавы мост» паэзіі Максіма Танка надзейна лучыць зямную яву і чалавечую мару. Многае з таго, што ў таленце Купалы і Коласа існавала паасобку, у асобе Танка-паэта знайшло сваё арганічнае спалучэнне і выяўленне. У прыватнасці, купалаўская рамантычная ўмоўнасць і коласаўская рэалістычная канкрэтнасць мастацкага мыслення ў паэзіі Максіма Танка сплавіліся надзвычай арганічна. Не дзіўна таму, што аўтару кнігі «Мой хлеб надзённы» аднолькава блізкая і дарагая творчасць гэтых «дзвюх вяршынь беларускага Эльбруса паэзіі» (П. Тычына); не дзіўна тая вялікая ўдзячнасць і любоў, якая вылілася нават у спецыяльныя вершы-прысвячэнні народным паэтам Беларусі («Якубу Коласу», «Янка Купала»). Тым не менш творчасць Максіма Танка — гэта ўжо новы этап развіцця мастацкай самасвядомасці беларускага народа, новы не толькі па зместу, але ў многім і па форме.

Комплексны вобраз — не толькі характэрная рыса паэзіі Максіма Танка. У свой час ён адыграў вялікую ролю ў станаўленні і далейшай эвалюцыі ўсёй вобразнасці паэта. Па-першае, ён з'явіўся своеасаблівай пераходнай ступенню да «чыста» ўмоўна-асацыятыўнага вобраза — аднаго з характэрнейшых у сучаснай творчасці паэта. Па-другое, ён паказаў адзін з плённых шляхоў вобразнай метафарызацыі, нараджэння тропа.

Безумоўна, нельга зводзіць вобразнасць паэзіі толькі да тропаў. Калі з такой меркай падысці да лірыкі Максіма Танка, то па гушчыні іх яна можа ўступіць многім другарадным паэтам і нават некаторым паэтам-пачаткоўцам. Разам з тым метафарызацыя, як і наогул вобразнасць у шырокім разуменні слова,— гэта жывая плоць думкі і пачуцця, гэта новы рух думкі. Таму, зразумела, ні адзін паэт не можа ігнараваць тропіку (у шырокім разуменні), не баючыся пазбавіцца яе незаменных выяўленчых магчымасцей.

Разгледзім «радаслоўны корань» некаторых тропаў Максіма Танка.

У вершы «...Дарога ўдаль бясконцая вядзе» (1952) маецца такі вобраз:

... Пачуеш песню, што яна пяе,
Калі нясе два поўныя вядры
З вадой крынічнай веснавой зары (II, 438).

Паміж двума паняццямі (вада крынічная і зара) наладжана сувязь. Нельга сказаць, што яна глыбока асацыятыўная; перад намі хутчэй за ўсё той від вобраза, пры якім узнаўляецца рэальная пэўнасць зрокавага малюнка, г. зн. вобраз канкрэтна-пачуццёвы. «Мосцік» — «з вадой крынічнай»— не дазваляе мастацкаму домыслу наладзіць свае, «умозрительные» сувязі. Але вось па сутнасці той самы вобраз у адным з пазнейшых вершаў паэта — «Ліст, знойдзены плугам» (1963);

Недзе дома сягоння
Устае над хацінай зара,
І ты поўныя золаку вёдры
Нясеш ад крыніцы (III, 530).

«Мосціка» тут ужо няма. Тым не менш умоўнасць не выключае не толькі яснасць разумення, але і «выяўлен-

не самога зместу» (Гегель). «Поўныя золаку вёдры»— гэта тыя самыя «два поўныя вядры з вадой крынічнай веснавой зары». Аднак вобраз стаў больш эканомным у расходаванні слоў, паэтычная энергія — .скандэнсаванай. Паэт разлічвае цяпер на «садуманне» чытача, на абуджэнне ў яго душы «эмацыянальных запасаў» (Я. Вінакураў).

Верш «У Парыжы» Максім Танк закончыў яркай метафарай. Прыгадваючы сталіцу Францыі, ён пісаў:

Там віно ў бістро мы пілі
І ўглядаліся ўлюблёна,
Як палаў зары чырвонай
Сцяг над Эйфелевым шпілем (III, 515).

Цікава прасачыць, як нараджалася ў паэта ўмоўнасць і асацыятыўнасць, як вобраз паступова пазбаўляўся залішняй канкрэтнай «прывязанасці», не пазбаўляючыся, аднак, канкрэтнасці сузірання з'явы.

Першай асацыяцыяй стасоўна да гэтага вобраза была, бадай, глыбока змястоўная, ідэйна абумоўленая сувязь паміж двума паняццямі — сцягам і агнём. На першае месца спярша выступіла чыста знешняя аналогія (падобнасць па колеру). Так, у вершы «У Судэтах» піянерскі касцёр параўноўваўся з чырвоным сцягам:

... відаць быў спартыўны лагер
І піянерскі касцёр вясёлы,
Што азараў даль чырвоным сцягам (III, 99).

У вершы «Гібралтар», напісаны не на шмат пазней, асацыяцыя «сцяг — агонь» атрымала ўжо ярка акрэсленае сацыяльна-класавае напаўненне:

І хоць плывем мы ад Афрыкі воддаль,
Толькі на мачце наш флаг — флаг свабоды
Некага занепакоіў, відаць.

Каб ён не змог свой агонь перадаць
Гэтым пасёлкам, далінам і горам,
Кружыць разведчык над намі,
над морам...

Кандэнсацыя паэтычнай энергіі ў тропе ў тым выглядзе, які назіраўся ў прыведзенай вышэй страфе верша «У Парыжы», павінна была перамагчы яшчэ супраціўленне моўнай плыні. Зліццё паняццяў, асацыяцый выражаецца не інакш, як праз адпаведныя формы сувязі слоў паэтычнага радка. Таму метафарычная «зрошчанасць» слоў намнога мацнейшая, чым, напрыклад, параўнальная, што маецца ў заключных радках верша «Ла-Манш»:

І я не ведаю, ці змог бы плыць далей,
Глядзець на небасхіл другі ў імгле
І слухаць хваль дакучлівую сагу,
Калі б з світальнай гэтаю зарой
Не бачыў я на мачце нада мной
Тваёй зары —
твайго, «радзіма, флагу! (III, 118).

Тут працяжнікам выражана менавіта параўнальная сувязь двух асацыяцый. Ад яе ўжо было рукой падаць і да метафарычнай, адной з самых складаных вобразатворных сувязей, што па сутнасці сваёй умоўнасці набліжаецца да вобраза ўмоўна-асацыятыўнага,— да метафары верша «У Парыжы».

Такім чынам, «радаслоўная» метафары «зары чырвоны сцяг» вельмі яскрава паказвае, якім шляхам у паэзіі Максіма Танка ішло паглыбленне асацыятыўных сувязей паміж прадметамі і з’явамі рэчаіснасці. Больш таго, яна сведчыць, што такое паглыбленне адбывалася паралельна з узмацненнем ідэйнай выразнасці вобразнага малюнка, абумоўлівалася ім. Менавіта гэтая ідэйная выразнасць выратоўвала паэта ад ранейшай «віхурыстасці»,

не давала нават самым абагулена-ўмоўным вобразам адрывацца ад грунту канкрэтна-рэальнага.

Не менш важную ролю, чым пры нараджэнні арыгінальнай метафорыка адыграў комплексны вобраз і ў станаўленні ў творчасці паэта новага віду вобраза — «чыста» ўмоўна-асацыятыўнага. Канешне, ніхто не збіраецца выдаваць Максіму Танку патэнт на адкрыццё ўмоўна-асацыятыўнай вобразнасці. Гэтая новая мастацкая з'ява ў сучаснай беларускай паэзіі ўзнікла не самастойна. Максім Танк, безумоўна, добра знаёмы са станам фармальных пошукаў у паэзіі многіх краін свету, дзе асацыятыўнасць мастацкага мыслення як устойлівая стылёвая рыса заўважаецца ўжо не сёння. Тым не менш мы маем справу і не са штучнай перасадкай пэўнай паэтычнай з'явы з адной глебы ў другую. Садоўнікі вельмі добра знаюць: калі сама глеба належным чынам не падрыхтавана да такой перасадкі, то ніякі, нават самы найлепшы, саджанец у ёй не прыжывецца. Калі ж прытрымлівацца нашай метафары, то характэрны для паэтыкі Максіма Танка ўмоўна-асацыятыўны комплексны вобраз з'явіўся тым гадавальнікам, дзе «нетутэйшыя» саджанцы праходзілі акліматызацыю.

Адзін з лепшых вершаў даверасднёўскай паэзіі Максіма Танка «У полі вярба» (1938) пачынаўся наступнымі словамі:

Зарой прапяялі асверы.
Вясенняя зораў сяўба
Расой ападае на верас,
На песню — «А ў полі вярба»... (I, 297).

Нават у гэтым вершы, вытрыманым у традыцыйна-фальклорным духу, заўважаецца рука паэта-майстра, які не капіруе сляпа паэтыку народнай песні, а развівае, узбагачае яе. Наватарства паэта выявілася менаві-

та ў вобразнасці, дакладней — у арганічным спалучэнні вобраза канкрэтна-пачуццёвага і ўмоўна-асацыятыўнага. Гэтае спалучэнне матэрыялізавалася ў комплексным вобразе. Паэт яшчэ не адважыўся перайсці да «чыста» ўмоўна-асацыятыўнага вобраза («зораў сяўба расой **ападае... на песню»)** і таму пакінуў спалучальнае звяно («...зораў сяўба расой **ападае на верас...).** Гэта адпавядала і эстэтычным поглядам самога паэта, і ўзроўню мастацкага мыслення тагачаснага чытача.

Але вось верш, напісаны ў 1962 годзе — «Навагодняе». Паэт, агорнуты турботамі веку, імкнецца

...не дапусціць,
Каб радыеактыўны пыл
Асеў на калыханкі матак,
На хлеб наш,
На сок вінаградны (III, 434).

Ці не заўважаецца тут папярэдні прынцып пабудовы вобраза, нягледзячы на тое, што ў гэтым комплексным вобразе ўмоўна-асацыятыўная частка стаіць не на другім, а ўжо на першым месцы?! Тым не менш калі ўзяць не толькі верш «Навагодняе», а ўсю паэзію сучаснага Максіма Танка, то можна заўважыць яе новую істотную якасць: поруч з ўмоўна-асацыятыўным комплексным вобразам у ёй з кожным годам усё часцей сустракаюцца і «чыста» ўмоўна-асацыятыўны вобраз; тое, што раней было з'явай спарадычнай, цяпер становіцца адной з характэрнай шых адзнак стылю беларускага паэта.

Вось пачатак верша «Дачнікі» (1962):

Прыедуць,
Дастануць бутэрброды,
Загорнутыя ў плёткі, недажованыя дома... (III, 471).

Калі б узнавіць комплексны вобраз, з якога ў паэзіі Максіма Танка вырастаў умоўна-асацыятыўны вобраз, то ён выглядаў бы прыблізна так:

Прыедуць,
Дастануць бутэрброды,
Загорнутыя ў паперу,
У плёткі, недажованыя дома.

Сёння, як бачна, паэт не баіцца, што чытач яго не зразумее, а крытыка палае за «нетрадыцыйны», залішне ўскладнены вобраз — новы час, іншы чытач, другая крытыка…

Умоўна-асацыятыўная вобразнасць, вызначаючы адну з характэрных стылёвых рыс сучаснай паэзіі Максіма Танка, часта поўнасцю авалодвае вершаваным творам, з'яўляецца тым матэрыялам, з якога гэты твор будуецца:

…Выехала з нашага горада,
Грукнуўшы дзвярмі майго сэрца…
А мо яе і не было?..
Усё роўна — зрабіце букет.
Вазьміце адну чырвоную ружу,
Сцяблінку яе голасу,
Пару пажоўклых лістоў цішыні
І цень яе — цень тубярозы…
Усё, калі ласка, перавяжыце
Стужкаю Млечнага шляху
І падлічыце,
Колькі з дастаўкай на месца
Усё гэта каштуе.

(«У магазіне кветак», IV, 177)

Надзвычайная глыбіня асацыяцый, багацце іх хаваецца за такой умоўнасцю, за спалучэннем далёкіх паняццяў, прадметаў. Не знешняе падабенства, што можа фіксавацца нашымі органамі пачуццяў, а глыбокаўнутраная сувязь, якую нельга спасцігнуць без удзелу лагічнага мыслення, характэрна для такой вобразнасці.

Новае, што прыйшло ў вобразнасць Максіма Танка, аднак, не заўсёды заўважаецца тымі, хто мае самае не-

пасрэднае дачыненне да яго паэзіі. У прыватнасці, у рускім перакладзе цытаваныя радкі гучаць вось як:

Приедут,
Достанут бутерброды,
Завернутые в бумагу, (!)
Недожеванные дома.[1]

Відаць, перакладчыку гэтага верша Аляксандру Пракоф'еву, паэту, надзвычай блізкаму ў сваёй творчасці да крыніц рускага фальклору, смеласць вобразных асацыяцый здалася залішняй. Не варта спыняцца тут на перакладчыцкай этыцы, тым больш, што А. Пракоф'еў пераклаў шмат вершаў Максіма Танка проста па-майстэрску. Хацелася б гэтым прыкладам падкрэсліць толькі думку аб надзвычайнай важнасці запрыкмеціць у час найбольш істотнае, жыццядзейснае для творчасці таго ці іншага пісьменніка, каб даць яму разгарнуцца на поўную сілу, каб не выпалаць яго часам з твора разам з пустазеллем...

Але вернемся зноў да прыроды ўмоўна-асацыятыўнага вобраза наогул і вобраза Танка ў прыватнасці.

Вобраз ва ўласным сэнсе малюе прадмет з усёй рэальнасцю належных яму прыкмет і ўласцівасцей. Разуменне прадмета і сузіранне прадмета супадаюць. Вобраз у пераносным сэнсе не вымагае знешняй падобнасці прадметаў і з'яў. Затое ў ім павінна быць глыбокая сэнсавая, лагічная сувязь паміж сутнасцю прадмета (з'явы, падзеі) і яго «выяўленнем» (Гегель). **Цяжкі пярсцёнак, як туга** («...Кожны раз калі ты») — у гэтым параўнанні ніяк не могуць быць суаднесены па знешняй падобнасці такія разуменні, як цяжар пярсцёнка і цяжар

[1] М. Т а н к . Мой хлеб насущный. Новые стихи. Минск, «Беларусь», 1965, стар. 108.

невымоўнай чалавечай тугі. Разнапланавасць такіх разуменняў відавочная. Аднак кантэкст верша актывізуе іх унутраную, **сэнсавую** суадпаведнасць. «Туга» — гэта не толькі звычайны «элемент» умоўнага параўнання, а канкрэтны псіхічны стан чалавека, якога пакінула каханая, якому здрадзіў любімы чалавек. Цяжар **гэтай** тугі сапраўды можна суаднесці з цяжарам шлюбнага пярсцёнка, які «напамінае звяно ланцуга, да якога прыкутая» каханая; у даным выпадку сіла паэтычнага кантэксту быццам бы прытушоўвае тую акалічнасць, што параўноўваюцца паняцці разнаякасныя — канкрэтнае (пярсцёнак) і абстрактнае (туга).

Умоўна-асацыятыўны вобраз, які ўзнаўляе глыбока змястоўныя сувязі паміж прадметамі і з'явамі рэчаіснасці, такім чынам, патрабуе пэўных намаганняў лагічнага мыслення; вобразнае мысленне дапаўняецца фармальна-лагічным. Менавіта таму ўмоўна-асацыятыўная вобразнасць асабліва характэрна для лірыкі медытатыўнай і філасофскай. У творчасці Максіма Танка можна бачыць сузалежнасць працэсаў узраджэння вобраза ўмоўна-асацыятыўнага і пашырэння інтэлектуальнага пачатку, станаўлення жанру філасофскай лірыкі. Гэтыя два працэсы не толькі ўзаемазвязаныя па сутнасці, але і блізкія па часе ўзнікнення — іх «дзень нараджэння» можна вызначыць другой паловай пяцідзесятых гадоў.

Умоўна-асацыятыўны вобраз у лірыцы Максіма Танка — таксама не што іншае, як супастаўленне разуменняў канкрэтных і абстрактных. Абстрактнае тут маецца пастольку, паколькі само нараджэнне ўмоўна-асацыятыўнай вобразнасці звязана з вялікім пашырэннем у паэзіі абстрактнага элементу — думкі, лагічнага мыслення. Аднак, падначальваючыся агульнаму закону паэтычнага выражэння (выяўленне зместу), абстрактнае тут выяўляецца ў канкрэтным і праз канкрэтнае — у адваротным

выпадку яно рызыкавала б ператварыцца ў «голы» сэнс, што для паэзіі зусім непрыймальна.

Вышэй ужо згадвалася параўнанне з верша М. Танка «...Кожны раз, калі ты», дзе канкрэтны прадмет параўноўваецца з абстрактным паняццем. Аднак ва ўмоўна-асацыятыўным вобразе паэта назіраецца і з'ява адваротная — абстрактнае параўноўваецца з канкрэтным. У вершы «...Мы берагам мора ішлі» ёсць такое параўнанне: «Як думы цяжкія, ляжаць Апаўшыя з круч валуны». Верш быў напісаны яшчэ ў 1943 годзе. У такім разе, магчыма, мы памыліліся, датаваўшы нараджэнне ўмоўна-асацыятыўнай вобразнасці як стылёвай рысы паэзіі Максіма Танка недзе другой паловай 50-х гадоў? Зусім не! Гэты прыклад, поўнасцю пацвярджаючы думку аб тым, што ўзнікненне новага віду вобразнасці не было чымсьці неспадзяваным для паэта, не супярэчыць ранейшым высновам. Бо ўжо ў наступнай страфе ўводзіцца паэтычнае растлумачэнне, выражанае «традыцыйным» для паэта ўмоўна-асацыятыўным комплексным вобразам, які па сутнасці не выпускае паэтычную думку за мяжу звычайнай умоўнасці:

Як думы цяжкія, якіх
І ў сэрцы нялёгка насіць,
І нельга прыбоем марскім
З пясчанага берага змыць (I, 419).

Тут, як відаць, неўпрыкметку робіцца падмена паняццяў: маючы на ўвазе «думы цяжкія», паэт пачынае весці гаворку пра канкрэтныя валуны, якіх нельга «з пясчанага берага змыць».

Часам у Максіма Танка ўвесь верш з'яўляецца нечым іншым, як разгорнутым умоўна-асацыятыўным вобразам. Першая частка звычайна — гэта канкрэтная падзея, з'ява, факт, другая — супастаўленне, суаднясенне гэтай

падзеі, з’явы з пэўнымі «духоўнымі» праявамі чалавечай свядомасці — думкамі, эмоцыямі:

Калі балансіруе
Нейкі там канатаходзец,
Ад жаху замершы, маўчыце
Ці просіце: «Годзе!»

Чаму ж тады кожны
Галёкае: «Біс!»— і смяецца,
Калі над бяздоннем іду
Свайго сэрца? (П І , 480).

Канкрэтная з’ява (канатаходзец ідзе над бяздоннем цыркавой сцэны) супастаўляецца з абстрагаванай хадзьбой над «бяздоннем... сэрца». Эмоцыя выклікаецца менавіта ў выніку такога неспадзяванага, рэальнага толькі ў мастацтве слоў, збліжэння далёкіх паміж сабой разуменняў.

Альбо вось іншы верш — «Нумар хуткай дапамогі» (ІІІ, 430):

Сейсмографы зямны пульс адзначаюць.
Але аб тым, што ў нечым сэрцы выбух,
Парою нават блізкія не знаюць,
Бо як пазнаць, калі не звоняць шыбы,
Калі маўчаць усе гудкі трывогі
У цішыні бязлітаснай, зацятай,
А нумар тваёй хуткай дапамогі —
Калі б ні пазваніў — заўжды заняты (ІІІ, 430).

Хоць з’явы, якія супастаўляюцца ў гэтым вершы, іншыя, аднак прынцып такога супастаўлення, відавочна, астаўся ранейшы. Гэты прынцып — збліжэнне разуменняў, вельмі далёкіх (а то і розных) па свайму знешняму выяўленню, але надзвычай блізкіх (а то і ідэнтычных) па ўнутранай сутнасці,— якасць ўмоўна-асацыятыўнага вобраза.

Такім чынам, у сучаснай паэзіі Максіма Танка ўмоўна-асацыятыўны вобраз займае вялікае месца. З аднаго боку, ён можа мець правы звычайнага тропа, з другога — ляжаць у аснове ўсяго твора, кампазіцыйна арганізоўваць яго. Цікава, ці гэты, новы для паэта, зрух у галіне, вобразнасці застаўся прыватнай, аўтаномнай з’явай альбо як-небудзь адбіўся на іншых, суседніх сродках моўна-паэтычнага адлюстравання рэчаіснасці?

У гэтым сэнсе нямала нам можа расказаць рытміка паэта.

ХАРАКТАР
ВЕРША

Таямніцы рытму

Разам з пашырэннем умоўна-асацыятыўнай вобразнасці ў паэзіі Максіма Танка апошняга часу лёгка заўважыць і другую характэрную рысу яе: нябачаную дагэтуль рытмічную разняволенасць радка, якая прывяла да ўсталявання новай формы вершаскладання — свабоднага верша. Прычым колькасна такі верш увесь час расце. Так, калі ў кнізе «След бліскавіцы» (1957) свабодных вершаў не было зусім, а ў зборніку «Мой хлеб надзённы» (1962) налічвалася дзесяць, то ў «Глытку вады» (1964) — іх ужо каля дваццаці, а ў «Перапісцы з зямлёй» (1967) — амаль сорак.

З другога боку, няцяжка ўбачыць, што ўмоўна-асацыятыўная вобразнасць сустракаецца, бадай, выключна ў вершы рытмічна разняволеным, свабодным. Ці не маецца тут пэўнай сузалежнасці паміж характарам вобразнасці і рытма-інтанацыйным малюнкам верша? Забягаючы наперад, скажам, што такая сузалежнасць, і нават вельмі выразная, ёсць. Аднак перш чым паспрабаваць яе глыбей зразумець неабходна больш грунтоўна разабрацца ў самім характары свабоднага верша: на сённяшні дзень не толькі не распрацавана яго тэорыя, але нават часамі яму адмаўляецца ў праве на існаванне.

Тэорыя свабоднага верша[1] ляжыць на скрыжаванні многіх праблем: пытання традыцый і наватарства, дыялектыкі зместу і формы, нацыянальнага і інтэрнацыянальнага. Нельга гаварыць пра гэту форму вершаскладання, не ўлічваючы спецыфікі паэтычнага адлюстравання рэчаіснасці, абыходзячы ўвагай, у прыватнасці, суадносіны ў вершы эмацыянальнага і рацыянальнага і г. д. Таму не дзіўна, што менавіта свабодны верш з'яўляецца той арэнай, дзе вельмі часта скрыжоўваюць пёры так званыя наватары і традыцыяналісты, балазе нераспрацаванасць многіх названых праблем дае ў рукі як адных, так і другіх неабходную колькасць патрэбных «аргументаў». Ды нават пра такія «аргументы» ў пераважнай большасці выпадкаў гаварыць не даводзіцца: свабодны верш альбо галаслоўна адмаўляецца, класіфікуецца як «мода», «мёртванароджанае дзіця», альбо — радзей — аб'яўляецца ледзь не адзіным паўнамоцным прадстаўніком сучаснай паэзіі. Зрэшты, былі і своеасаблівыя спробы разабрацца ў сутнасці свабоднага верша. У прыватнасці, у першай чвэрці нашага стагоддзя нямала паперы было спісана на тое, каб устанавіць сацыяльныя прадумовы яго ўзнікнення. Адны рытмічную раскаванасць вершаваных памераў механічна выводзілі з адноснай свабоды буржуазнага грамадскага жыцця,[2] другія — з «ліхарадкава-ўзбуджанага рытму сучаснага

[1] Свабодны верш, верлібр, (ад франц. vers libre) не трэба блытаць з вершам вольным — відам сілаба-танічнага верша, у якім у свабоднай паслядоўнасці спалучаюцца радкі з неаднолькавай колькасцю стоп. Такім вершам цяпер пераважна пішуцца байкі. Нельга таксама свабодны верш называць белым вершам — бязрыфменным сілаба-танічным вершам.

[2] Ш а р л ь В и л ь д р а к и Ж о р ж Д ю а м е л ь. Теория свободного стиха. Перевод и примечания Вадима Шершеневича. Кн-во «Имажинисты», 1920, стар. 14.

жыцця і сучаснай душы»,[1] трэція — з «індывідуалістычных тэндэнцый дробнай буржуазіі» Амерыкі і Заходняй Еўропы.[2] Грубая вульгарна-сацыялагічная прывязка пэўнай мастацкай з'явы да канкрэтных падзей грамадскага жыцця не толькі не садзейнічала вырашэнню надзённай праблемы, але яшчэ больш яе заблытвала. Шырока культываваўся погляд, што толькі свабодны верш, які нібыта найбольш адпавядае новай рэчаіснасці, здольны адлюстраваць савецкую яву. Гэту думку падхапілі прадстаўнікі розных «ізмаў», для якіх новая форма вершаскладання прыдалася ў якасці зброі для барацьбы з усялякімі традыцыямі. Адзін з завадатараў рускага імажынізму В. Шаршаневіч падлічыў, што ў прамежку паміж 1913 і 1920 гадамі свабодным вершам напісана больш, чым памерамі правільнымі. Грунтуючыся на простых арыфметычных падліках, ён паспяшаўся хутчэй прапець хаўтурную песню сілаба-тоніцы: «...наш метрычны верш дажывае бадай ці не апошнія дні... Усё большае і большае права набывае свабодны верш».[3] Гіпертрафія свабоднага верша, зразуметага толькі як адмаўленне ад рытмічнай і метрычнай арганізаванасці традыцыйнага вершаскладання, не магла не прывесці да страты мяжы паміж паэзіяй і прозай. У выніку з'явіліся шматлікія зборнікі вершаў, якія да паэзіі мелі вельмі адноснае дачыненне (на жаль, некаторыя літаратуразнаўцы, якія і сёння імкнуцца давесці «беспадстаўнасць» свабоднага верша, бяруць на сваё ўзбраенне менавіта гэтыя «тво-

[1] В. Ф р и ч е. Новейшая европейская литература (1900—1914). Вып. 1. Капитализм и социализм в литературе. М., «Денница». 1919, стар. 26.

[2] И. М а ц а . Литература и пролетариат на Западе. М., Изд-во Коммунистической Академии, 1927, стар. 140.

[3] Гл. прадмову да названай вышэй кнігі Шарля Вільдрака і Жоржа Дзюамеля, стар. 3.

ры»). Паэзія з мастацтва пачала ператварацца ў слоўнае штукарства. Так, паэт С. Няльдзіхен у адной са сваіх паэм поўнасцю «ўмантаваў» наступныя словы, якія забаранялі выданне яго першай кнігі: «Настоящая брошюра пережевывает старое, отжившее, явішся лишним балластом в общей гармонии пролетарского творчества, и в появлении на свет безусловно не нуждается».[1]

Аднак «эпідэмія» свабоднага верша ў немалой ступені садзейнічала выпрацоўцы імунітэту супраць хваробы. Усё часцей і часцей чуліся галасы ў абарону класічных памераў, супраць засілля «рытмічнай неарганізаванасці». Часамі дзеля такой абароны выкарыстоўваўся ўвесь палемічны запал, довады завастраліся, «бяда» паказвалася асабліва страшнай.

Так, ужо ў 1922 годзе ва ўкраінскім часопісе «Шляхи мистецтва» крытык М. Йогансен пісаў пра руйнаванне класічнай сілаба-тонікі: «Калі загінулі памер і рыфма, адначасова загінула арганізаванасць верша — яго сюжэт — ён разбіўся на асобныя кускі нацюрморта, на вобразы... Лагічная лінія загінула першай... Эмацыянальная лінія верша замяніла лагічную. Гукавая лінія замяніла эмацыянальную і загінула ў сваю чаргу, пакінуўшы ў вершы толькі неарганізаваныя вобразы. І тут сцерлася мяжа паміж паэзіяй і ўрыўкамі рытмічнай прозы (імажынізм)».[2]

Тым не менш не такія, нават самыя крайнія, выказванні адыгралі асноўную ролю ў адыходзе ад свабоднага верша ў савецкай паэзіі 20-х — пачатку 30-х гадоў. Агульнавядома, што нават правільную ісціну залішняй абаронай і прапагандай можна давесці да абсурду.

[1] Цыт. па кн.: В. П я с т. Современное стиховедение. Ритмика, Л., 1931, стар. 308.
[2] Цыт. па кн.: Л. Н о в и ч е н к о . Поезія і революція. Київ, 1956, стар. 139.

Апрача таго, неўзабаве пачынаўся час, які ўсімі сіламі дамагаўся нівеліроўкі шматграннасці літаратуры і які ў вялікай ступені дамогся гэтага. Практыка верлібра паступова пачала забывацца, а разам з гэтым заглухла і яго тэорыя. Аднак ужо з другой паловы 50-х гадоў у часе ажыўлення фармальных пошукаў у савецкай паэзіі заўважаецца нібы новае нараджэнне свабоднага верша. Да гэтай паэтычнай формы ўсё часцей пачынаюць звяртацца М. Рыленкаў, У. Салаухін, Я- Вінакураў, В. Бокаў, А. Колычаў — у рускай літаратуры, Э. Межалайціс, Ю. Марцінкявічус — у літоўскай, цэлая кагорта маладых паэтаў — І. Драч, М. Вінграноўскі, Л. Кастэнка, В. Каротыч, У. Лучук і інш. — ва ўкраінскай, Дэбора Ваарандзі — у эстонскай, некаторыя паэты малодшага і старэйшага пакаленняў на чале з Максімам Танкам — у беларускай і г. д. Прыкметна змяніліся адносіны літаратарaў да фармальных пошукаў наогул. Своеасаблівым выяўленнем настрояў многіх савецкіх паэтаў з'явіліся афарыстычныя словы эстонца Яана Кроса:

Вершы ў рыфму — рачное параходства,
без рыфмы — марское суднаходства.

На жаль, тэорыя верлібра адчувальна адстала ад паэтычнай практыкі. Нягледзячы на тое, што ў савецкім літаратуразнаўстве ўжо трыццаць год тэорыя свабоднага верша зусім не распрацоўвалася, за апошні час з’явіліся лічаныя артыкулы, спецыяльна прысвечаныя гэтай форме вершаскладання.[1] Яны цікавыя перш за ўсё сваёй спробай вызначыць характар той меры паўтора, якая

[1] А. К в я т к о в с к и й . Русский свободный стих. «Вопросы литературы», 1963, № 12. Гл. таксама яго ж «Поэтический словарь». М., 1966; А. Ж о в т и с. Границы свободного стиха. «Вопросы литературы», 1966, № 5. Что такое «свободный стих». «Простор», 1966, № 8.

ляжыць у аснове свабоднага верша, шырынёй матэрыялу, што ўпершыню ўводзіцца ў навуковы ўжытак. Заслугоўвае ўвагі, у прыватнасці, думка А. Жоўціса пра змену мер паўтора ў верлібры. Аднак і А. Квяткоўскі, і А. Жоўціс пакідаюць па-за ўвагай спецыфіку паэтычнага (у адрозненне ад празаічнага) характару адлюстравання рэчаіснасці, сувязь паміж тым, што адлюстроўваецца і як адлюстроўваецца. Слушна гаворачы, што «пытанне пра рускі верлібр патрэбна вырашаць у сістэме адзінай гісторыка-тэарэтычнай канцэпцыі, ва **ўзаемасувязі з іншымі кампанентамі верша»** (падкрэслена мной,— *В. Р.)*, А. Квяткоўскі сам тут жа парушае сваю «гісторыка-тэарэтычную канцэпцыю»: з аднаго боку, у яго нават не названы «іншыя кампаненты» верша, з другога — пад паняцце верлібра падведзены і рытмічна-структурная арганізацыя «Слова аб палку Ігаравым», і свабодны верш сучасных рускіх паэтаў. А. Жоўціс таксама палічыў патрэбным агаварыцца ў канцы артыкула: «Верлібр разглядаўся мною толькі з боку пэўных яго фармальных прыкмет. Пытанне пра спецыфіку **зместу,** які знаходзіць для сябе выражэнне ў гэтай складанай структуры, у даным артыкуле не закранался. Тут шмат няяснага і праблематычнага».[1] Разгляд толькі «фармальных прыкмет» прывёў таксама і А. Жоўціса да пэўнай непаслядоўнасці. Так, даследчык папракае А. Квяткоўскага за непамернае расшырэнне паняцця «свабодны верш». Аднак само ягонае разуменне верлібра дазволіла ўключыць у гэту форму вершаскладання не толькі «Слова аб палку Ігаравым», але і... «Жыціе Сцяфана Пермскага», і ўрыўкі з «Малення» Даніілы Заточніка, і так званыя дасілабічныя вершы і г. д.

Паспрабуем глянуць на свабодны верш як на пэўную.

[1] А. Ж о в т и с . Границы свободного стиха, стар. 23.

мастацкую цэласнасць, дзе рытма-інтанацыйная плынь існуе не адасоблена, а ў цеснай еднасці з многімі «кампанентамі» верша і ў першую чаргу — з «кампанентам» вобразным.

Гісторыя беларускай паэзіі, гэтаксама як рускай і ўкраінскай, ведае тры сістэмы вершаскладання: самую раннюю — танічную (некаторыя народныя сказы, песні, замовы), пазнейшую — сілабічную (творчасць беларуска-польскіх паэтаў пачатку XIX ст., В. Дуніна-Марцінкевіча, Янкі Лучыны, у немалай ступені — Ф. Багушэвіча) і, нарэшце, — сілаба-танічную. Для апошняй, сілаба-танічнай, сістэмы характэрна аднатыпнасць рытмічнага і метрычнага малюнка ў межах вершаванай страфы, наяўнасць рыфмаў. Аднак амаль што ў адзін час з усталяваннем гэтых канонаў сілаба-тонікі пачалося іх сістэматычнае парушэнне. Жывая плынь мовы, размоўная інтанацыя пачыналі часта «размагнічваць» традыцыйную метрыку і рытміку. Байкі, а таксама паасобныя драматычныя творы ўзнімалі на вышыню вольны верш. Усё часцей і часцей у працах па паэтыцы сталі ўжываць паняцці пірыхій і спандэй, якімі выражалі недастатковасць альбо перанасычанасць метрычных націскаў у двухскладовых памерах. Рытмічны «кругаварот» як бы завяршыўся творчасцю Уладзіміра Маякоўскага: спрадвечная для ўсходнеславянскай паэзіі тоніка знайшла ў яго творчасці сваё арганічнае выяўленне і далейшае развіццё.

Пэўную эвалюцыю перажыла і рыфма. Наколькі яна ў даўняй паэзіі была зусім неабавязковай (паэзія старажытнай Элады і Рыма, рускія быліны, шматлікія беларускія народныя песні, пераважна абрадавыя), настоль-

кі класічная паэзія XVIII — XIX стагоддзяў у пераважнай большасці не магла без яе абысціся. Але ўжо А. Пушкін, які ў маладосці падсмейваўся над белымі вершамі В. Жукоўскага, у свае сталыя гады прарочыў вялікую будучыню вершу нерыфмаванаму. Сам жа ён як нельга лепш выявіў неабыякія магчымасці гэтай вершаванай формы ў паасобных творах пераважна апошніх год жыцця («Зноў я наведаў», маналогі і дыялогі «Барыса Гадунова», пачатак «Казкі пра мядзведзіху», «Песні заходніх славян» і некаторыя іншыя). Гэтым самым было пацверджана яшчэ раз спрадвечнае права паэзіі на верш нерыфмаваны.

Аднак, адмаўляючыся тады-сяды ад рыфмы, ад строга вытрыманых «класічных» ямбаў, харэяў, дактыляў і г. д., ці не адмаўляліся тым самым некаторыя паэты ад саміх асноў паэзіі?

Каб адказаць на гэтае пытанне, патрэбна глыбей глянуць на сутнасць паэтычнага адлюстравання рэчаіснасці.

У сённяшнім літаратуразнаўстве бадай ці не выключнае становішча займае думка, што паэзія перш за ўсё — гэта рытмічна арганізаваная мова. Думку гэту ў найбольш завершаным выглядзе выказаў, відаць, літаратуразнаўца В. Халшэўнікаў. Ён піша літаральна наступнае: «Вершаваную мову адрозніваюць ад празаічнай дзіве асноўныя прыкметы: 1) расчлянёнасць мовы на супастаўляльныя паміж сабой інтанацыйна-рытмічныя адрэзкі (вершы); 2) арганізаванасць гукаў мовы (упарадкаванае чаргаванне націскных і ненаціскных складоў, гукавыя паўторы)».[1] Аднак яшчэ Гегель бачыў іншую і, думаецца, больш глыбокую аснову для разме-

[1] В. Е. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд -во Ленинградского ун-та, 1962, стар. 6.

жавання паэтычнага і празаічнага спосабаў адлюстравання рэчаіснасці — у характары і ўласцівасцях уяўленняў. Вызначаючы паэтычнае ўяўленне як вобразнае, ён падкрэслівае, што «ў прозе выдзяляецца не вобраз, а сэнс як такі, які становіцца зместам; дзякуючы гэтаму ўяўленне ператвараецца ў голы сродак, каб данесці змест да свядомасці».[1] У той жа час «паэзія павінна весці ў другую стыхію — у выяўленне самога зместу ці ў іншыя роднасныя з'явы».[2]

Такім чынам, «выяўленне» зместу, «выдзяленне» вобраза — пачатак усіх пачаткаў паэтычнага спосабу адлюстравання. Вакол яго групуюцца ўсе астатнія якасці вершаванага слова і ў першую чаргу — яго павышаная эмацыянальнасць. Менавіта эмацыянальнай прыродай вершаванай мовы абумоўліваецца своеасаблівасць рытмічнай яе арганізацыі, наяўнасць многіх гукавых паўтораў, у значнай меры нават рыфмы і г. д. Рытмічны малюнак, інструментоўка, самыя разнастайныя паўторы — ад гука і да цэлай страфы — уплываюць на мелодыку верша, спрыяюць узмацненню эмацыянальнага напалу.

Свабодны верш самаахвотна адмаўляецца і ад традыцыйнага рытму, і ад рыфмы — гэтых галоўных выразнікаў эмацыянальнай арганізацыі мовы. Аднак паэзія без пачуцця — гэта ўжо не паэзія. Разам з тым мы не можам сказаць, што свабодны верш не выклікае належных эмоцый, не прыносіць нам пэўнае пачуццё задавальнення, эстэтычнай асалоды. У такім разе, дзе знаходзяцца новыя мажлівасці дадатковага эмацыянальнага выпраменьвання, якія належалі раней рытму, метру, рыфме? Што іх кампенсуе?

[1] Г е г е л ь. Соч., т. XIV. М., 1958, стар. 197.
[2] Т а м ж а , стар. 198.

Відавочна, гэта перш за ўсё своеасаблівая, у большасці выпадкаў умоўна-асацыятыўная вобразнасць.

Паэтычная вобразнасць на працягу шматвяковага развіцця сусветнай паэзіі зазнала пэўных змен. Антычная апісальнасць, агромністыя выдаткі «барокавага» стылю сярэдневякоўя, строгасць рэалістычнага мазка — гэта толькі самыя агульныя кон+уры вобразнай эвалюцыі. З другой паловы XIX стагоддзя ўсё часцей і часцей паэты пачынаюць прыгадваць тое, што слоўны вобраз — не толькі спосаб адлюстравання рэчаіснасці, але і спосаб яе 'пазнання і асэнсавання. Гэта, хоць і апасродкавана, было абумоўлена агульным развіццём чалавечага мыслення — ад першароднай канкрэтнасці да ўсё большай абстрактнасці. Нябачная да гэтага часу разумовая рэвалюцыя не магла хоць у некаторай ступені не паўплываць на характар вобразнага, мастацкага мыслення. Як справядліва піша ўкраінскі літаратуразнаўца Іван Дзенісюк, "развіццё мыслення, непарыўна звязанае са спосабам выказвання, вядзе да пошукаў найлаканічнейшага спосабу перадачы думак, да «натоптанасці» фразы, да скарачэння банальнасцей — усё гэта абумоўлівае ўшчыльненне пісьма, выпрацоўку пэўных эфектыўных прыёмаў, здольных намнога мацней выпраменьваць энергію думкі».[1] У паэзіі «ўшчыльненне пісьма» выявілася, у прыватнасці, ва ўзнікненні ўмоўна-асацыятыўнай вобразнасці. Узнаўляючы глыбока ўнутраныя, змястоўныя сувязі паміж прадметамі і з'явамі рэчаіснасці, такая вобразнасць патрабуе пэўных намаганняў лагічнага мыслення. Аднак ці не зніжае такая «лагізацыя» вобраза яго пачуццёвую, эмацыянальную сілу? На

[1] І. Д е н и с ю к. Новела чн оповідання? «Жовтень», 1966, № 4, стар. 93.

гэта пытанне нельга адказаць без высвятлення самой прыроды эмоцый.

Сучасная эстэтыка, грунтуючыся на навейшым вопыце псіхалогіі, істотна папраўляе думку аб тым, што эмоцыя, эмацыянальны ўплыў — гэта быццам бы мэта мастацтва, яго прызначэнне ў грамадскім жыцці. Эмоцыя — гэта толькі беспамылковы паказчык эфектыўнасці ўздзеяння мастацкага твора, у той час як у аснове мастацтва ляжыць інфармацыя, але «інфармацыя аб спецыфічным прадмеце і таму здзяйсняльная спецыфічнымі сродкамі».[1] У чалавека заўсёды маецца патрэба штосьці пазнаць, удакладніць свой ідэал прыгожага, дасканалага. Разам з тым кожны чытач (глядач, слухач) мае, калі можна так сказаць, пэўны эстэтычны вопыт, на аснове якога ўжо загадзя складваецца ўяўленне пра будучую «інфармацыю». І вось «няўзгодненасць паміж чаканым і рэальна атрыманым рашучым чынам вядзе да ўзнікнення эмоцыі».[2] Гэтае рэальна атрыманае павінна заўсёды імкнуцца быць большым за чаканне. Толькі ў такім выпадку мастацкі твор прынясе эстэтычную асалоду.

Прыхільнікі «музычнага» верша бачаць звычайна толькі адзін са спосабаў узнікнення эмоцый — праз мелодыку радка. Прычым гэты самы непасрэдны, «музычны» спосаб часам вылучаецца як **адзіна магчымы.** Адмаўленне традыцыйнай сілаба-тонікі ў свабодным вершы кваліфікуецца як поўная страта эмацыянальнага ўздзеяння твора. Аднак, па-першае, ці ўсё мы ведаем пра саму музычнасць? Доўгі час вершы У. Маякоўскага лічыліся пазбаўленымі музычнасці, але вось кампазітар Г. Свірыдаў паклаў іх на музыку — і яны раптам выявілі

[1] П. В. Симонов. Что такое эмоция? М., «Наука», 1966, стар. 85.
[2] Т а м жа, стар. 75.

сваю ўнутраную песеннасць. Свабодны верш, відавочна, не свабодны зусім ад праяў паэтычнай музычнасці. Яраслаў Івашкевіч у сваіх «Лістах з Паўднёвай Амерыкі» зрабіў цікавую заўвагу адносна музычнасці вершаў Пабла Неруды: «Калі Неруда называе мора «саль сальвахе» — «дзікая соль»,— то гэта незвычайная метафара прадыктавана музычным паяднаннем двух складоў «саль»... Іх у Неруды нямала».[1] Сапраўды, у свабодным вершы, кажучы фігуральна, надзвычай павышаецца кошт асобных паўтораў — сінтаксічных, лексічных, гукавых. Вельмі часта яны пераплятаюцца паміж сабой, ствараюць устойлівую канву для своеасаблівай рытмамелодыкі верлібра.

Разам з тым варта падкрэсліць, што спецыфіка паэтычнай эмоцыі, відаць, ляжыць не столькі ў мелодыцы радка, колькі ў прыродзе паэтычнага вобраза. Менавіта вобраз, гэты надзвычай тонкі інструмент пазнання рэчаіснасці, заключае ў сабе навізну і багацце «інфармацыі», неабходнай для задавальнення эстэтычных патрэб чалавека. Вобраз жа ўмоўна-асацыятыўны, у якім наладжваюцца сувязі паміж разуменнямі надзвычай аддаленымі, нават неспадзяванымі і несупастаўляльнымі (з пункту гледжання вобразнасці канкрэтна-пачуццёвай), вобраз, дзе асабліва моцна адчуваецца гэтае «няведамае», мае, відавочна, найбольш шансаў для няўзгодненасці «паміж чаканым і рэальна атрыманым», г. зн. для нараджэння эмоцыі. «Я натираюсь морем, солнцем и песком, я натираюсь деревом и яблоками натираюсь, как мёдом» (Назым Хікмет, «...У гэтым годзе»), «Вся жизнь по морщинам моим протекла, как темный янтарь» (Поль Элюар, «Твар»), «Тесно в клетке грудной. Я откроюсь равниной, полюбившей движение и перемены»

[1] «Иностранная литература», 1955, № 4, стар. 252.

(Тадэуш Ружэвіч, «Раўніна), «Я кожа, горячая кожа на голых остовах улиц» (Артур Лундквіст, «Асфальт») — гэтыя першыя лепшыя прыклады, узятыя з даробку вядомых і надзвычай розных паэтаў, могуць даць некатарае ўяўленне пра характар разуменняў (прадметаў, з'яў), якія супастаўляюцца ў вобразе ўмоўна-асацыятыўным. Такі вобраз апелюе не толькі да адчуванняў, пачуццяў чалавека, але і да магчымасцей лагічнага (хоць тут і **мастацкая** логіка) мыслення. Можна сказаць больш: эмоцыя тут з'яўляецца як вынік нечаканага, аднак мастацка апраўданага супастаўлення з'яў рэчаіснасці.

Калі прыняць да ведама так званую інфармацыйную тэорыю эмоцый, то стане зусім зразумелым імкненне даволі значнай часткі паэтаў да падтэкставасци, іншасказальнасці з аднаго боку, і да наўмыснай «аголенасці», празаізацыі радка — з другога. Як першае, так і другое зноў жа заўважаецца пераважна ў прыхільнікаў верша свабоднага, прычым з'яўляецца іх неад'емнай стылёвай рысай. Падтэкставасць, іншамоўленне штурхаюць чытача да актыўнага авалодання сэнсам твора, да «садумання» чытача з паэтам, што з'яўляецца адной з важнейшых якасцей сучаснай «роздумнай» паэзіі. Само сабой зразумела, твор павінен быць глыбокім па думцы, закранаць актуальнейшыя праблемы сучаснасці. Толькі ў такім выпадку гэтае «садуманне» будзе мэтазгодным, а пэўныя духоўныя выдаткі чытача кампенсуюцца бурнай «эмацыянальнай рэакцыяй» — узнікне і суперажыванне. Празаізацыя радка мае прычыну крыху іншага парадку. Многія сучасныя паэты прыходзяць да высновы, што канкрэтны, праўдзівы факт ужо сам па сабе, без дадатковага метафарычнага «ўзмацнення», можа выкрасаць іскру эмоцыі.

Побач з даверам да факта ў сучаснай паэзіі адчу-

ваецца і давер да звычайнага, «будзённага» слова. Вобразнасць савецкай паэзіі за паслярэвалюцыйны час значна папоўнілася так званымі тропамі аб'ёмнага напаўнення (лексіка сацыяльная, палітычная, філасофская). Такія «нявобразныя» словы-вобразы арганічна ўваходзяць у поле эмацыянальнага напружання твора, суладна «працуюць» на яго галоўную думку. Гэтая «мясцовая» вобразатворная тэндэнцыя, якая абумоўлена патрэбамі часу, супадае з імкненнем усёй сусветнай паэзіі амаладзіць слова, надаць яму ранейшую першапачатковую вагу, страчаную ў выніку дэвальвацыі шматлікіх паняццяў. Абясцэнка многіх разуменняў пэўнымі грамадскімі падзеямі (напрыклад, паняццяў чалавечнасці, гуманізму — фашызмам), зацёганасць «гучных» слоў літаратурай ставіць перад паэзіяй задачу: вярнуць словам давер. Польская паэтэса Анна Каменьска на запытанне часопіса «Иностранная литература»: «Што здаецца Вам найбольш важным у пошуках, якія ідуць у сучаснай паэзіі?» — адказала: «У нашай сучаснай паэзіі, асабліва пасля другой сусветнай вайны, некаторыя паэты сталі пісаць простай мовай, сталі карыстацца мовай прозы менавіта для таго, каб зноў назваць рэчы сваімі імёнамі».[1]

Такім чынам, у гісторыі і айчыннай, і сусветнай паэзіі можна бачыць дзве выразныя тэндэнцыі: у галіне рытмікі — усё большае рытмічнае разняволенне верша, падпарадкаванне інтанацыяй, якая абумоўліваецца канкрэтным зместам, метрыкі і, урэшце, рытмікі твора; у галіне вобразнасці — узмацненне аналітычнай, пазнавальнай ролі мастацкага вобраза, яго сэнсавай ёмкасці, што звязана з агульным павелічэннем долі думкі, лагічнага мыслення ў самім працэсе паэтычнага адлюстравання

[1] «Иностранная литература», 1966, № 3, стар. 211.

рэчаіснасці. Па ўсёй верагоднасці, свабодны верш і ўзнік на скрыжаванні гэтых дзвюх тэндэнцый як мастацкая форма, якая найбольш арганічна можа выявіць адначасна кожную з іх.

Аднойчы Назым Хікмет так выказаўся пра сутнасць традыцыйнай і так званай новай паэзіі: «Жанчына, што стаіць у месячным святле на беразе мора, падфарбаваная і элегантна апранутая, заўсёды прыгожая. Але ў гэтым маюцца элементы фікцыі. Калі мы хочам ведаць яе сапраўдную прыгожасць, мы павінны бачыць яе агаленай і пры паўдзённым сонцы. Толькі так мы пазнаем жанчыну, толькі так мы пазнаем і паэзію».[1] Магчыма, гэта меркаванне крыху прадузятае. Але ў галоўным паэт меў рацыю: паэзія — гэта не «званочкі рыфм», не артадаксальная сілаба-тоніка. Правільней — і рыфма, і сілаба-тоніка. Але ў вершы і таго і другога можа і не быць. У такім разе, каб верш не ператварыўся ў набор звычайных празаічных выразаў, павінны падвоіць сваю выяўленчую моц вобразнасць і інтанацыя.

Свабодны верш, як відаць, не такі ўжо і анархіст. Рытмічная свабода, пашырэнне якой складае адну з істотных рыс сучаснай рытмічнай эвалюцыі,[2] акаймоўваецца, галоўным чынам, трыма межамі: ідэйна-тэматычнай, інтанацыйнай і вобразнай.

Што датычыцца першай «мяжы», то лёгка заўважыць, што свабодны верш імкнецца да асэнсавання рэчаіснасці, да яе філасофскага пазнання. Таму верлібр, здаецца, не меў бы глебы ў творчасці такога, па-свойму Цікавага паэта, як Антон Бялевіч, творчасць якога

[1] Пра паэзію без граніц. У зб.: «День поэзии. 1962». М., 1962, стар. 154.

[2] Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Историческое развитие. М., «Наука», 1965, стар. 327.

характэрная не філасофскім роздумам, а пластычнасцю апісанняў, дакладнасцю паэтычных дэталяў. Разам з тым ці не тут і адна з прычын, што свабодны верш у творчасці Максіма Танка надзвычай пашыраўся толькі ў апошнія гады? Канешне, і пасляваенная, і даверасснёўская творчасць паэта не пазбаўлена роздумнага, філасофскага пачатку, пэўнага інтэлектуалізму. Аднак калі разумець інтэлектуалізм не як мерку для выяўлення якасці паэзіі, а як звычайнае стылёвае азначэнне, то ўсё ж інтэлектуальнай лірыка Максіма Танка пачала станавіцца толькі ў апошняе дзесяцігоддзе.

Тут мы падышлі да другой «мяжы» свабоднага верша — вобразнай. Вышэй ужо не толькі канстатавалася сузалежнасць свабоднага верша і вобразнасці глыбока асацыятыўнай, але і вытлумачвалася сутнасць такой сузалежнасці. Такім чынам, у жывым паэтычным арганізме ўсе органы ўзаемазвязаны і ўзаемаабумоўлены. Змены ў адным вядуць да пэўных змен у іншых. Толькі так увесь арганізм можа захаваць сваю гарманічную цэласнасць і жыццядзейнасць.

Інтанацыя ў верлібры не толькі абумоўлівае, як і ў вершы сілаба-танічным, «адзінства і цеснату вершаванага рада» (Ю. Тынянаў), але і моцную звязанасць радкоў, іх узаемазалежнасць. Выступаючы ў поўнай згодзе з сінтаксісам, яна поўнасцю яго падпарадкоўвае сабе, знаходзіць у ім належную падтрымку. Абумоўленая зместам, яна дае для свабоднага верша «ўстаноўку» на апавядальнасць, размоўнасць. Менавіта таму ў апошнія гады пачало прыжывацца ў нашым літаратуразнаўстве вызначэнне верша Максіма Танка як гутарковага, размоўнага.

Такія ідэйна-тэматычныя, вобразныя і інтанацыйныя «межы» свабоднага верша наогул і верлібра Максіма Танка ў прыватнасці. І абазначыліся яны амаль адна-

часова са з’яўленнем таго, чыю волю павінны былі «абмяжоўваць» — свабоднага верша. Мы кажам «амаль», таму што ўсё-такі, відаць, яны выявіліся крыху раней, чым на поўны голас заявіў пра сябе верлібр: змест «вядзе» за сабой форму, а не наадварот, хаця ў актыўнасці формы таксама ніхто не можа сумнявацца. Умоўна-асацыятыўная вобразнасць, якая кандэнсавала ўзрослую інтэлектуалізацыю мастацкага мыслення паэта, і з’явілася прадумовай нараджэння верлібра, абумовіла магчымасць яго ўзнікнення. Аднак, каб магчымасць стала рэчаіснасцю, патрэбна была таксама гатоўнасць рытма-інтанацыйнай сістэмы паэта ў цэлым прыняць новую форму вершаскладання. Нельга ж закрываць вочы на тое, што традыцыйная сілаба-тоніка і свабодны верш — гэта ў вялікай ступені антыподы ў нашай паэзіі, у якой верлібр амаль не меў дагэтуль аніякай традыцыі. Максіму Танку патрэбна было перамагчы інерцыю метрычнай урэгуляванасци сілаба-тонікі, надзвычай моцную не толькі ў яго ўласнай творчасці, але і ва ўсёй шматгадовай беларускай паэзіі.

Глянуць больш уважліва на традыцыйную рытма-інтанацыйную плынь паэзіі Максіма Танка важна не толькі для выяўлення гэтай «гатоўнасці» яе ўспрыняць свежы струмень новай формы вершаскладання. Традыцыйная рытміка не забыта паэтам. Бесперапынна абнаўляючыся, яна жыве ў яго паэзіі паўнакроўным жыццём.

Традыцыйнае і сваё

Кожны, хто прыходзіць у паэзію, пачынае не на пустым месцы: у спадчыну ад сваіх папярэднікаў ён атрымлівае ўжо гатовыя прынцыпы арганізацыі верша, ся-

род якіх — пэўная сістэма вершаскладання. Нават самыя вялікія наватары былі ў свой час традыцыяналістамі.

Максім Танк атрымаў у спадчыну сілаба-тоніку, якая да таго часу ў беларускай паэзіі была ўзнята на нечуваную вышыню Янкам Купалам і Якубам Коласам. Аднак на фармаванне творчасці паэта, станаўленне яго стылю ўплывала не толькі беларуская, руская, але і польская паэзія. Калі гаварыць пра ўплыў польскай паэзіі ў цэлым на творчасцыпесняра Нарачы, то трэба перш за ўсё мецьна ўвазе не пэўную форму вершаскладання, а агульную рытмічную тэндэнцыю тагачаснай польскай паэзіі. Гэта была тэндэнцыя вызваліцца з палону ранейшай сістэмы верша, нават больш таго — правесці рытмічную рэвалюцыю, якую ў свой час у рускай паэзіі зрабіў Маякоўскі. Відаць, 'менавіта ў такім уплыве была прычына таго, што нават самыя раннія творы Максіма Танка «замахваліся» на рытмічныя і метрычныя каноны сілаба-тонікі, а гэтым самым — і на пэўныя традыцыі. Паэт калі яшчэ і вёў сябе як вучань, то як вучань вельмі своеасаблівы, які ўжо не толькі не задавальняўся ведамі настаўнікаў, але часамі і папраўляў іх. Пазней, праўда, высветліцца, што ўсё ж часта мелі рацыю настаўнікі, а не вучань, і да такога разумення паэт дойдзе сам.

Творчае пасталенне Максіма Танка прайшло паскорана дзякуючы агульнай атмасферы сацыяльнага і нацыянальнага змагання, якой на поўныя грудзі дыхаў малады паэт. Ежы Путрамант, раскрываючы некаторыя сакрэты паэтыкі Максіма Танка, пісаў пра тыя «дзве дарогі», якімі ішло яго майстэрства рытма-інтанацыйнай арганізацыі верша. З аднаго боку, паэт, не хочучы задавальняцца толькі тым, што было створана раней, імкнуўся мадыфікаваць класічны метр, найлепш прыстасаваць яго да выяўлення новага зместу, новых ідэй. «Класічным прыкладам гэтага з'яўляецца пушкінскі метр «Анегіна»,

які ў Танка стаў чыстым, чатырохстопным ямбам са сталымі мужчынскімі рыфмамі. Гэтым метрам, між іншым, напісаў ён адзін з -найлепшых сваіх твораў — невялікую паэму «Журавінавы цвет».[1]

З другога боку, Максім Танк вёў настойлівыя пошукі ў галіне танічнага верша. Гаворачы пра гэтыя пошукі, Ежы Путрамант параўноўвае працу беларускага паэта з працай у гэтым кірунку Блока і Маякоўскага ў рускай літаратуры, Каспровіча і членаў аб'яднання «Скамандр» — у польскай. З вышыні сённяшняга дня відаць, аднак, што не ў тоніцы давераснёўскі Максім Танк ,с Цвер - дзіў сябе як паэт. Тагачасныя спробы стварыць свабодны верш па сутнасці скончыліся няўдачай. Прычыны, якія абумовілі гэта, будуць разглядацца далей. Але ўжо тут можна нагадаць, што давераснёўскі вопыт вельмі прыдаўся паэту ў наш час, калі ён сістэматычна пачаў звяртацца да верлібра. Апрача таго (і гэта, магчыма, галоўнае), уменне інтанацыйна падкрэсліць найбольш важнае, змястоўнае слова, а гэтым самым і асноўную думку твора, арыентацыя на гнуткую інтанацыю жывой размовы паўплывалі і на саму сілаба-тоніку паэта, галоўным чынам на яе інтанацыйнае багацце. Дарэчы, гэты працэс быў двуадзіны: з аднаго боку, танічны верш уплываў на сілаба-танічны, узбагачаў яго новымі інтанацыйнымі магчымасцямі; з другога боку, інтанацыйнае «размагнічванне» традыцыйнай рытмікі прадвызначала, арганічна абумоўлівала з'яўленне «чыстай» тонікі. Апошняе поўнасцю стасуецца не толькі да даваеннай, але і пасляваеннай творчасці Максіма Танка, калі, урэшце, зноў заявіла пра сябе тоніка, выявіўшы сваю арганічнасць ва ўсёй рытма-інтанацыйнай сістэме паэта.

[1] Jerzy Putrament. Maksim Tank i poezja białoruska. „Sygnały", 1939, 16 жніўня.

Што датычыцца сувязі з фальклорам, то Максім Танк ішоў ад народнай паэзіі не толькі ў пошуках вобразатворных, але і ў рытма-інтанацыйных. Багатая рытмічная арганізацыя бытавой, абрадавай, любоўнай песні, зайздросная суадпаведнасць інтанацыі і сэнсу ў галашэннях, ярка выражаны татэм замоваў — усяго гэтага не мог не адчуць паэт, які добра ведаў родны фальклор і па запісах многіх беларускіх фалькларыстаў, і з вуснага бытавання яго ў нарадным асяроддзі. Менавіта таму ў многіх ранніх вершах паэта можна сустрэць рытмічны «ключ», пазычаны ў народнай песні. Аднак такі «ключ» — гэта найчасцей толькі, кажучы ўмоўна, запеў, першы акорд, пасля якога ўжо не так страшна ўзяць свой тон, павесці ўласную мелодыю. Калі праводзіць аналогію, то нешта падобнае назіралася ў час вайны ў паэзіі Аркадзя Куляшова. Маецца на ўвазе інтанацыя лермантаўскіх радкоў з верша «Лісток», якая дала «запеў» цэлай паэме «Сцяг брыгады»: «Дубовый листок оторвался от ветки родимой И в степь укатился, жестокою бурей гонимый...»

Да гонару заходнебеларускай крытыкі, яна не толькі адзначыла супольнасць рытма-інтанацыйнага малюнка народнай паэзіі і многіх вершаў Максіма Танка, але і падкрэсліла неабходнасць развіваць народныя традыцыі, у тым ліку і ў галіне вершаскладання. С. Каліна, у прыватнасці, пісаў на гэты конт: «Чытач лёгка заменіць народныя элементы ў рытміцы, як і ў стылю, у вершах «Ой не гніце, ветры, вербы над ракою», у «Трох песнях», у такіх фрагментах «Нарачы», як «Ой ды на зары ды на возеры сінім», «У людзей палосы доўгія, шырокія», «Трэба вёсламі ўдарыць — зноў Прахор гавора" і г. д., але заўважыць такжа, што **Танк апрацаваў іх зусім арыгі-**

нальна і ўдасканаліў артыстычна»[1] (падкрэслена мной.— *В. Р.).*

Нешта падобнае можна бачыць і з традыцыяй літаратурнай паэзіі. Цікавая асаблівасць паэтыкі Максіма Танка — апрабаваць характэрныя памеры паэтаў — праявілася асабліва на пачатку яго творчага шляху. Так, напрыклад, у вершах зборніка «На этапах» адчуваецца «рука» многіх паэтаў — Янкі Купалы («Касец», «І песні, і сонца», «Палавечнік»), Якуба Коласа (астрожныя вершы), Максіма Багдановіча («На беразе»), з рускіх літаратараў'— М. Някрасава («Жнівам», «Пад в астрожнай сцяной»), А. Кальцова («Не падуць расой»), М. Горкага («Nord-Ost») і інш. Маладыя жывапісцы ўдасканальваюць сваё майстэрства, пішучы нацюрморты. Бадай, той самы прыём авалодання прафесійным навыкам мы маем і ў даным выпадку: паэт, выкарыстоўваючы ўжо гатовую форму, выявярае ступень свайго майстэрства, балазе перад ім маецца агульнапрызнаны паэтычны ўзор.

Зусім іншая справа — пасляваенныя вершы-наследаванні. Яны больш арганічныя, у іх іншая мэта: адкрыта, часта нават назвай указваючы на сваю радаслоўную, яны з'яўляюцца своеасаблівай данінай павагі альбо ўсяму нараду, альбо пэўнаму паэту.

Так званая мэтавая ўстаноўка (ідэйны імпульс, які дае галоўны кірунак паэтычнай «ланцуговай рэакцыі») — тое асноўнае, што адрознівае вершы-наследаванні паэта пазнейшага часу ад большасці падобных твораў «вучнёўскага» перыяду, калі такія наследаванні часта былі стыхійнымі, неўсвядомленымі.

Максім Танк «пазычае»ココ вершаваны памер то ў народнай славацкай песні («Песня Яносіка»), то ва ўкра-

[1] С. К а л і н а. На парозе новай эпохі ў беларускай літаратуры. «Калоссе», 1938, № I, стар. 32.

інскай каламыйкі («Каламыйка»), то ў прафесійных літаратараў: Пушкіна («Пушкіну»), Гарсія Лоркі («...Я не ведаў — хто ты»), Аркадзя Куляшова («Мы ў свой горад прыйшлі»), Пшена Панчанкі («Адыходзячы з хаты») і інш. Паэт уважліва сочыць за творчасцю як старэйшых, так і маладзейшых паэтаў самых розных нацыянальнасцей, ён шмат падарожнічае. Характэрнай асаблівасцю Максіма Танка як творцы з'яўляецца вялікая ўспрымальнасць, што абумовіла наяўнасць у яго творчасці паэтычнага рэха, у якім часамі можна пазнаць знаёмы голас то яўрэйскай песні, то польскага літаратурнага верша, а то і неакрэплы тэнарок каго-небудзь са «сваіх», беларускіх маладых паэтаў. Ды ўсё ж, канешне, не гэта самае галоўнае. Галоўнае якраз у іншым. Максім Танк надзвычай умела можа пераплавіць гэтую безліч інтанацый, тонаў, тэмбраў у горане паэтычнага натхнення, выплавіць свой, танкаўскі вершаваны аплаў, у якім наяўнасць асобных састаўных частак, вядомых раней, можна выявіць хіба што спецыяльным хімічным (чытай — літаратуразнаўчым) аналізам. Калі б не гэта, то мала што значыла б незвычайная чуйнасць паэта «да многіх нацыянальных паэтычных формаў — ад польскай «Авангарды» 20-х гадоў да іспанскага «раманса» Лоркі»[1]: мы не мелі б арыгінальнага песняра са сваім адметным голасам, які у сваю чаргу уплываў бы на некаторых майстроў слова, і не толькі беларускіх. Цікава, што голас Максіма Танка мы можам пазнаць нават тады, калі ён звяртаецца да памераў, якія, на думку некаторых даследчыкаў .верша, «у нашы дні безумоўна ўстарэлі»[2],— да гекзаметра і пентаметра.

[1] Г. Березкин. Многообразие индивидуальностей. «Вопросы литературы», 1965, № 2, стар. 50.

[2] В. Холшевников. Основы стиховедения. Русское стихосложение, стар. 49.

Наведаўшы ў 1956 годзе Луўр, Максім Танк напісаў некалькі «антычных» твораў. Вось пачатак верша «Багіня перамогі» (III, 128):

Самафракійская Ніка
лёт на хвіліну спыніла,
Пра перамогу прынёсшы
звестку ў Эладу сваю.
Радасцю дыхаюць грудзі,
высака ўзвіхраны крылы.
Ледзь я знаёмую постаць,
рысы яе пазнаю.

Павышанасць тону, эмацыянальны пад'ём верша вынік незвычайнасці, узнёсласці канкрэтнага лірычнага перажывання, выкліканага сузіраннем антычнай скульптуры. Але ў адрозненне ад многіх прадстаўнікоў чыстага мастацтва XIX і нават пачатку XX стагоддзя, для якіх зварот да антычных тэм і старажытных памераў быў своеасаблівымі ўцёкамі ад рэчаіснасці, Максім Танк прама наладжвае сувязь паміж з'явамі даўно мінулымі і сённяшнімі. Вобраз Нікі — багіні перамогі выклікае ў яго ўяўленні вобраз іншай, зямной багіні «ў шынялі і ў пілотцы, у кірзавых ботах цяжкіх». Яна зрабіла для перамогі над ворагам безумоўна больш, чым старажытная Ніка.

Помню, як плакала ціха
ночу над брацкай магілай,
Як памагала салдату
раны яго бінтаваць...
Толькі — ў той цёплыя рукі,
ў гэтай — каменныя крылы...
Не, гэта — пэўна не тая!
Як жа я мог не пазнаць!

Своеасаблівасць новага характару, а значыць — і лірычнага перажывання, абумовіла адметнасць рытма-ін-

танацыйнага малюнка верша. Антычны гекзаметр, які ляжыць у аснове гэтага твора, у сваім класічным выглядзе выступае як шасцістопны дактыль з цэзурай і з апошняй абсечанай (двухскладовай) стапой. Прычым цэзура звычайна стаіць не пасля трэцяй стапы, а ў сярэдзіне яе, пасля націскнога складу. Тут жа, у вершы «Багіня Перамогі», гекзаметр, калі можна так сказаць, разняволены, асобныя каноны яго парушаны. Так, цэзура настолькі павысіла сваю інтанацыйную моц, што ператварылася ў міжрадковую паўзу. Ды і стаіць яна не на «сваім» месцы — не пасля націскнога складу, а пасля ненаціскнога. Больш таго, трэцяя стапа, што прымае на сябе галоўны цяжар цэзуры, нібы не вытрымаўшы гэтага цяжару, дэфармавалася, скарацілася на адзін ненаціскны склад. У выніку ўсяго гэтага танкаўскі гекзаметр, захаваўшы ў асноўных рысах радаслоўную сувязь з антычным памерам, набыў усё ж свой спецыфічны выгляд. Ен пазбыўся пэўнай рытмічнай манатоннасці, стаў больш рухавым. Страціўшы некаторую інтанацыйную напышлівасць, ён, аднак, не страціў той велічнасці, якая ідзе ад небудзённага, узнёслага духоўнага стану лірычнага характару.

Танкаўскі гекзаметр ("Неферціці", «Надпіс на кнізе», «Ліст, знойдзены плугам») адступае яшчэ ад двух канонаў антычнай формы. Калісьці ў гекзаметры былі толькі жаночыя клаўзулы, у Танка ж нярэдка сустракаюцца і мужчынскія, ды і не клаўзулы, а рыфмы, што ўжо ніяк не стасуецца да старога памеру. Па-другое, гекзаметр, які мае цягу да нестрафічнай пабудовы, у паэтавай інтэрпрэтацыі заўсёды страфічна арганізаваны. Выключэннем з’яўляецца, хіба што, верш „Urbi et orbi“, дзе вытрыманы і жаночы характар рыфмаў, і нестрафічная пабудова. Усе гэтыя асаблівасці (рытмічныя, страфічныя, клаўзальныя), узятыя як сукупнасць, і ствараюць

своеасаблівы беларускі варыянт антычнага гекзаметра. Ен не толькі розніцца ад свайго старажытнага прашчура, але і ад дакладных па ўзнаўленню рытмічнага малюнка наследаванняў Максіма Багдановіча. Каб пераканацца ў гэтым, варта глянуць толькі на адну страфу, узятую з «Пентаметраў»:

З нізкага берагу дно акіяна вачам недаступна,—
Глуха укрыла яго сіняя цемень вады.
Але ўзбярыся ўгару на вяршыню прыбрэжнай страмніны,—
Кожны каменьчык на дне, пэўна, пабачыш ты стуль.[1]

Гэта — тыповы элегічны дыстых, дзе чаргуюцца папарна радкі гекзаметра і пентаметра. Як ён далёкі, напрыклад, ад памеру той жа «Багіні Перамогі»! І гэта пры ўсім тым, што метрычная роднаснасць паміж імі адчуваецца даволі выразна.

Дзе, у чым тая сіла, якая пасмела парушыць нават свяшчэнныя граніцы элінскага метра? Як яна называецца?

Гэта — інтанацыя.

Мнагастайнасць праяўлення лірычнага характару ў паэзіі Максіма Танка абумовіла надзвычайную гнуткасць інтанацыі, яе здатнасць выяўляць ледзь улоўныя душэўныя зрухі. Канкрэтна ў вершах гэта выявілася ва ўмелым інтанацыйным падкрэсленні найбольш важкіх слоў, у той «дынамізацыі радка»,[2] у якой галоўную ролю іграе інтанацыя.

Вось яшчэ адзін верш, дзе добра адчуваецца антычны метр, але ў якім «дэфармацыйная» моц інтанацыі праявілася, бадай, яшчэ выразней, чым у ранейшых гекзаметрах паэта:

[1] М. Багдановіч. Збор твораў у двух тамах, т. І. Мінск, «Навука і тэхніка», 1968, стар. 117.

[2] Тэрмін Ю. Тынянава. Гл. яго кнігу «Проблемы стихотворного языка». М., «Советский писатель», 1965, стар. 24—77.

З амфары гэтай даўно вінаградны сок выпілі госці.
П'яныя, потым разбілі яе. Пенелопа
Вымела ўсе чарапкі за парог свайго дому.
Цудам адзін ацалеў, а на ім — цень музыкі з жалейкай.
І, хоць вякі прамінулі, мы чуем ізноў «Адысею».

З пяці два радкі (другі і трэці) скарочаны на цэлую дактылічную стапу. Але не ў гэтым выяўляецца ў вершы асноўная праца інтанацыі. Толькі два радкі з пяці (першы і чацвёрты) дакладна прытрымліваюцца схемы гекзаметра: цэзура ў іх стаіць пасля націскнога складу трэцяй стапы. У другім жа радку цэзура дзеліць чацвёртую стапу, у пятым — трэцюю. У выніку гэтых інтанацыйных пераходаў верш ажыўляецца, вылучаюцца ў радках асобныя, важныя ў сэнсавых адносінах словы. І ўсё ж пэўная інтанацыйная манатонія астаецца. Як яе перадолець?

Мы, перапісваючы верш Максіма Танка, пайшлі на невялікую хітрасць — згодна з метрам, падоўжылі радкі роўна ў дна разы. Гэта дало магчымасць мацней адчуць характар самога метра, але, безумоўна, адчувальна прыцьміла інтанацыйны малюнак твора. На самай жа справе аўтарскае напісанне верша такое:

З амфары гэтай даўно
Вінаградны сок выпілі госці.
П'яныя, потым разбілі яе.
Пенелопа
Вымела ўсе чарапкі
За парог свайго дому.
Цудам адзін ацалеў,
А на ім — цень музыкі з жалейкай.
І, хоць вякі прамінулі,
Мы чуем ізноў «Адысею» (III, 575).

Як відаць, там, дзе ў першым выпадку цэзура толькі пазначала прыпынак тэмпу, цяпер перанос выразна раз-

мяжоўвае радкі, дзе асобныя словы толькі вылучаліся, цяпер яны рэзка падкрэсліваюцца (альбо ў выніку таго ж пераносу, альбо праз напісанне асобным радком). Нават некалькі відазмяніўся рытм, ён паскорыўся, зрабіўся больш напружаным, сабраным. Але ў той жа час шматлікія паўзы прыцішылі тэмп верша. Тым самым пэўным чынам мадыфікавалася і яго мелодыка, знізіўся яго тон.

Вядома, ідэйны змест абумовіў своеасаблівасць формы верша «...З амафары гэтай». Аднак і форма не засталася абыякавай да зместу. Так, паскораны, ледзь не гуллівы рытм, зніжэнне тону як нельга лепш адцянілі спецыфічнасць падзеі (багі выпіваюць, знячэўку разбіваецца амфара). Разам з тым «узнёслы», хоць і вельмі дэфармаваны, гекзаметр дапамагае «вылушчыць» ідэю, не такую ўжо і простую: мастацтва спрадвечнае, як і само жыццё, звычайнае, як жыццё, неўміручае, як жыццё.

Вось да чаго, урэшце, прывяла садружнасць рытму і інтанацыі! І гэта ў вершы з самым традыцыйным памерам. які толькі можа існаваць у паэзіі,— гекзаметрам.

Але лагічна тады меркаваць, што ў творах, дзе галоўную службу нясуць памеры менш традыцыйныя, чым старажытныя антычныя метры, — а такіх у творчасці Максіма Танка выключная большасць,—сэнсава-эмацыянальная моц інтанацыі не знізацца. Ці так гэта на самай справе?

Канкрэтны разгляд паэзіі паказвае, што так.

У паэзіі Максіма Танка сустракаюцца ўсе пяць відаў класічных стоп: ямб, харэй, дактыль, амфібрахій, анапест. Прычым трохскладовы ўжываюцца не менш часта, чым двухскладовікі. Ужо адно гэта ўразнастайвае рытма-інтанацыйны малюнак вершаў, робіць іх непадобнымі адзін на аднаго. Так, даўно заўважана, што трохскладовыя памеры ў адрозненне ад двухскладовых ро-

бяць уражанне некалькі больш спеўных, плаўных, «прыцішаных». Аднак нават адзін і той жа памер у лірыцы Максіма Танка непадобны ў двух розных выпадках. Такая непадобнасць дасягаецца, галоўным чынам, двума шляхамі: змяненнем альбо даўжыні радка, альбо характару радковых клаўзул.

Узаемадзеянне памеру, даўжыні радка, характару клаўзулы ў многім акрэслівае своеасаблівы, непаўторны выгляд пэўнага твора. Аднак у гэтым разе вызначальнай з'яўляецца не так інтанацыйная, як чыста рытмічная моц вершаванага слова, якая ўплывае ў сваю чаргу на інтанацыйную. Калі гаварыць пра сэнсава-эмацыянальную ролю інтанацыі ў паэзіі Максіма Танка, то яна перш за ўсё — у дэфармацыі памеру, у павышэнні яго змястоўнай і эмацыянальнай ёмкасці. Гэтая дэфармацыя можа ісці рознымі шляхамі. Спынімся на некаторых, найбольш характэрных для сённяшняй творчасці паэта. Але спачатку — пра моц паэтычнай інтанацыі наогул.

Агульнавядома, што інтанацыя ў паэзіі — адна са з'яў першай велічыні. Старажытны інтанацыйны верш, фальклорны і літаратурны, і тоніка Уладзіміра Маякоўскага — гэта, відаць, розныя па вышыні віткі адной спіралі. Аднак і ў традыцыйнай для XIX—XX стагоддзяў сілаба-тоніцы роля інтанацыі не малая. «Мастак, які дасягнуў творчай сталасці, — піша Н. Дзмітрыева, — звычайна добра адчувае карысць абмежавальных умоў сваёй працы, ведае, што пошукі дасканалай формы маюць патрэбу не столькі ў бескантрольнай свабодзе, колькі ў адчуванні граніц, у добраахвотным падначаленні «законам», ці гэта законы стылю, «рамяства» альбо функцыі».[1] Адчуванне граніц у паэзіі добра праяўляецца ў

[1] Н. Дмитриева. Диалектическая структура образа. «Вопросы литературы», 1966, № 6, стар. 86.

рытміцы. Інтанацыя зместу і ўступае ў адзінаборства з пэўным метрам, пераадольвае супраціўленне яго. Гэта добра было відаць у тым, як старажытны гекзаметр пад уплывам жывой інтанацыі парушыў нават свае спрадвечныя метрычныя нормы. Пераадоленне метра інтанацыяй назіраецца і ў многіх іншых творах Максіма Танка. Прычым часам падсвядома, незаўважна для самога аўтара.

Варш «На пасадцы дрэў» характэрны надзвычайнай гнуткасцю інтанацыі, здатнасцю яе выяўляць самыя тонкія мадуляцыі лірычнага перажывання:

1. Лесе мой шумны!
2. Можа, нікому я столькі не вінен,
3. Як табе:
4. За «хаціну з бярвенняў пявучых,
5. За калыску з дошак скрыпучых,
6. За пугоўі, вудзільны і лыка,
7. За лучыну, якой над кнігай свяціў мне,
8. За песню, якой да сябе мяне клікаў,
9. За цяпло ў час мяцеліцы зімняй,
10. За накат над акопам пясчаным,
11. За ўсе агнястрэльныя раны (III, 400).

Першыя два радкі — тыповы дактыль. Але ўжо трэці радок — рэзкая змена метра; націск у стапе з першага пераходзіць на трэці склад, вызначаючы тым самым зрухі ў самім змесце: звычайнае паведамленне саступае месца пералічэнню, канкрэтызацыі гэтага паведамлення. Аснову памеру астатніх радкоў складае трохстопны анапест. Але менавіта **аснову.** Бо анапест раз за разам парушаецца, то расцягваючыся да чатырох стоп, то прапускаючы асобныя склады, пераважна ненаціскныя. Гэтым самым з агульнага, сінтаксічна звязанага ў адно Цэлае пералічальнага комплексу вылучаюцца пэўныя Радкі, пэўныя думкі.

Так, «парушанымі» аказаліся пяты, сёмы і восьмы радкі: у пятым у другой стапе недастае аднаго складу, сёмы і восьмы радкі даўжэйшыя за іншыя роўна на адну няпоўную стапу. Між іншым, у сёмым радку гэтай няпоўная стапа стаіць на трэцім месцы, у'восьмым — на першым. У выніку ўсяго гэтага названыя радкі інтанацыйна выдзяляюцца сярод іншых. Калі ўважліва прыглядзецца да іх, то і па сэнсавай важкасці яны з'яўляюцца, бадай, вядучымі ў творы. На самай оправе, ужо ў іх адных закладзены галоўны сэнсавы «стрыжань» верша, па іх адных можна вызначыць «труды і дні» паэта на працягу ўсяго жыцця: дзень нараджэння, час навучання, прыход натхнення...

Але ёсць у паэта яшчэ адзін успамін — ваенны, франтавы. Па словах Максіма Танка, да гэтага часу «іржавыя ныюць асколкі» ў яго песні. І ў вершы «На пасадцы дрэў» гэтыя «асколкі» таксама далі пра сябе адчуць: паэт хоча аддзячыць лесу і за «накат над акопам пясчаным».

Спачатку, у чарнавым варыянце, дзесяты радок быў інтанацыйна выдзелены, як і тры іншыя. Ен чытаўся так: «За накат над **маім** акопам пясчаным»[1] (падкрэслена мной.—*В. Р.*),— і быў рытмічным блізнюком сёмага радка (— — / — — / — / — — / —). Але ў кнізе чамусьці адно слова ў ім аказалася прапушчаным. Відаць, паэт (ці рэдактар?) адчуў, што гэты радок не супадае па свайму рытмічнаму малюнку з суседнімі, дзевятым і адзінаццатым. Тым не менш, інтанацыйна не выдзелены, ён не змог ужо ўзняцца над звычайным пералічэннем, прадоўжыць далейшую характарыстыку «трудоў і дзён» паэта.

Так палкасць натхнення была пераможана цвярозас-

[1] ДзАЛМ. Ф. 25, воп. I, кар. 2, адз. зах. 42.

цю розуму? І наўрад ці перамога стала вельмі карыснай для твора.

Верш «Шчасце» просты па сваёй выяўленчай палітры, як і характар таго, пра што вядзецца гутарка, — людскога шчасця. Паэт, здаецца, бесстаронна канстатуе сваю думку, пералічвае тыя «састаўныя долі», якія аднолькава неабходныя для адчування паўнацэннасці шчасця:

Простае шчасце людское,
Так як і наша з табою,
Пэўна, складаецца з солі,
З хлеба, сабранага ў полі.
З поту, дарожнага пылу...

І вось тут упершыню ў вершы — інтанацыйнае парушэнне метра (трохстопнага дактыля):

З роднага небасхілу.[1]

Гэтае парушэнне «выдае» хваляванне аўтара, выяўляе яго асабістыя адносіны да важкасці менавіта гэтай састаўной долі чалавечага шчасця. Паўза, якая ствараецца з-за недахопу аднаго моцнага, націскнога, складу, падкрэслівае кожнае з двух слоў вершаванага радка, завастрае на іх асаблівую ўвагу.

Такое падкрэсленне патрыятычнага аспекту шчасця адпавядае духу ўсёй творчасці Максіма Танка. Прыгадаем хаця б легенду пра падарожжа паэта на караблі Хрыстафора Калумба («Сан над Нёманам»), Сасновая галінка нагадала пра родны наднёманскі бор, і паэт, выкінуўшы за борт «зліткі золата... і перлы, і каралы», спяшаецца да запаветнага краю. Ці вось намнога пазнейшае, але не менш яскравае прызнанне ў любві да Бацькаўшчыны:

[1] М. Т а н к . Мой хлеб надзённы. Мінск, 1962, стар. 85.

...Нідзе такога смачнага
Не каштаваў напітку я,
Як той, якім з далоняў матчыных
Паіла Беларусь мая.

(«...Я піў рачную плынь кіпучую», III, 344).

Верш «Шчасце» быў надрукаваны ў кнізе «Мой хлеб надзённы», якая выйшла ў 1962 годзе. Увайшоў ён і ў зборнік выбранай лірыкі паэта «Лірыка», што з'явіўся на год пазней, у 1963 годзе. Публікацыі гэтыя амаль ідэнтычныя, за выключэннем невялікага разыходжання, якое, аднак, датычыцца радка, што разглядаўся намі вышэй як адзін з найбольш важкіх для ўсяго сэнсавага кантэксту твора. Вось як гэты радок чытаецца ў пазнейшай публікацыі верша:

З роднага нам небасхілу.[1]

Займеннік нам кампенсаваў той недадаючы націск, які патрабаваўся дзеля захавання метрычнай непарушнасці твора... Але ў выніку гэтага сцерлася інтанацыйная своеасаблівасць радка, ён стаў падобны да іншых, прыхаваўшы разам з тым і сваю сэнсавую адметнасць. Такая «ўстаўка» не матывавана была і з боку семантычнага: слова нам літаральна нічога новага не дадавала да зместу верша. Таму ў апошнім зборы твораў паэта ён быў пакінуты ў ранейшым варыянце.

Такім чынам, у паэзіі Максіма Танка інтанацыя, парушаючы метрычныя каноны, часта вызначае характэрны рытмічны малюнак радка, абумоўлівае яго непасрэдную выяўленчую моц. Як было бачна, яна звязана з інтуітыўным пачаткам творчасці паэта і тым самым з’яўляецца не вынікам голай развалі, а выяўленнем еднасці эмацыянальнага і (рацыянальнага.

[1] М. Т а н к . Лірыка. Мінск, 1963, стар. 260.

Некалі Уладзімір Маякоўскі, каб інтанацыйна выдзеліць асобныя словы і словазлучэнні, пачаў пісаць свае творы «лесвічкай». Таму-сяму гэта здалося проста чарговым штукарствам паэта, той-сёй нават бачыў у гэтым пэўны эканамічны разлік: паэтам жа плацяць не за цэлую страфу, а за радок. Але хоць не шмат паэтаў пасля Маякоўскага перайшло на «лесвічку», усё ж была звернута ўвага на магутную сілу паэтычнай інтанацыі, якая здольная нават дэфармаваць класічны радок.

Калі гаварыць пра паэзію Максіма Танка, то падкрэсленне слова «лесвічкай» не характэрна для яе ні ў ранні час, ні сёння, хаця часам і сустракаецца ў ёй як прыватная з'ява («Пасланне вучонаму», «Зорным шляхам», «Вышыня», «Касманаўт» і інш.). Інтанацыйная дэфармацыя метра — вось што з'яўляецца вызначальным у вершы паэта.

Дэфармацыя можа ісці двума шляхамі: 1) парушэннем будовы самой стапы і 2) парушэннем суадносін стоп паміж сабой. Першае мы ўжо часткова бачылі, калі разглядаліся вершы «На пасадцы дрэў» і «Шчасце». Тут на фоне агульнай метрычнай упарадкаванасці пропуск у якой-небудзь стапе аднаго ці двух складоў адчуваецца даволі выразна. У выніку гэтага ўвага спыняецца на пэўным слове ці групе слоў, на радку ці некалькіх радках, на цэлай страфе — гэта значыць, на канкрэтнай паэтычнай думцы. Ці не выдзяляюцца падобным чынам тры апошнія радкі ў наступным невялікім вершы без назвы?! Ці не гучаць яны своеасаблівым дысанансам на фоне «чыстага» чатырохстопнага амфібрахію?! Ці не вядзе гэты «дысананс» да асаблівага падкрэслення іх паэтычнага сэнсу?!

Спыніся ля гэтых магілаў Саласпілса!
Ці ўсё ты зрабіў, каб ніколі зямля
Крывёю больш не арашалася,

Не азаралася неба пажарам вайны.
Не чуўся стогн закатаваных? (III, 540).

Такая дэфармацыя можа альбо расцягваць стапу, альбо, наадварот, звужаць. Што датычыцца звужэння, то яно часам бывае рытмічна выразным, але акустычна непрыкметным. Тым не менш такі, нават невялікі, інтанацыйны «націск» мае сваю змястоўнасць. Так, у сатырычным вершы «Была калісьці...», скіраваным супраць частых перайменаванняў назваў вуліц (разумей больш: перайменаванняў усялякіх ранейшых назваў), такі «націск» зроблены на слове **перахрышчваюць:**

Але галовы адміністрацыйныя
Штогод — то **перахрышчваюць** вуліцу... (III, 470).

Класічны пяцістопны ямб, якім напісаны верш, у другім радку, як відаць, крыху парушаецца. І такое «парушэнне» прыпадае менавіта на галоўнае па сэнсаваму напаўненню слова (твор жа выступае супраць гэтых «перахрышчванняў»)...

Вось пачатак другога верша:

Нават найменшую праўду
Я здабываў мазалямі.
Сеткай вылоўліваў з тоні,
Плугам в**ыворваў** з глебы (III, 469).

Парушэнне трохстопнага дактыля заўважаецца ў апошнім радку, у слове **выворваў.** Гэта таксама завастрае ўвагу і на слове, і на думцы. І такое завастрэнне таксама не выпадковае. «Праўду... выворваў з глебы» — як гэта ў духу паэзіі Максіма Танка, якая і сёння застаецца шмат у чым сялянскай па свайму светабачанню!

І ў першым, і ў другім выпадку звужэнне стапы знаходзіцца на месцы збегу зычных. Гэты збег («пера-

хрышчваюць», «выворваў») акустычна некалькі скрадвае парушэнне метра: хаця зычныя лукі і не валодаюць складаўтваральнай магчымасцю, але ўсё ж час для вымаўлення некалькі зычных гукаў ледзь не дасягае працягласці вымаўлення звычайнага складу. Тым не менш «непаўнацэннасць» стапы ўсё ж адчуваецца. А значыць, адчуваецца, інтанацыйна прыўзнімаецца над шэрагам іншых пэўнае слова, пэўная думка.

«Расцяжэнне» стапы — з'ява супрацьлеглая парадку. Як вядома, у нашай паэзіі самая большая стапа — трохскладовая. Аднак таму, што словы могуць мець больш чым тры склады, а націск — адзін, вакол націскнога складу часам групуюцца тры, чатыры, а то і пяць складоў ненаціскных. Праўда, нельга, відаць, лічыць такія «групоўкі» асобнымі стопамі. У прыватнасці, пеоны (чатырохскладовага) адносна лёгка распадаюцца на дзве стапы ямба альбо харэя. Тым не менш нельга таксама не бачыць пэўнай рытмічнай своеасаблівасці такіх шматскладонікаў. Вось адна страфа і яе метрычны «каркас» з верша «Вясельная» (III, 568):

Мы — людзі простыя.	— — — / — —
Мы не пакрыўдзімся,	— — — / — —
Калі забудуць нас	— — — / — —
За стол пазваць,	— — — /
Калі не хопіць нам	— — — / — —
Усім шырокіх лаў,	— — — / — —
Дык зможам нават мы	— — — / — —
І пастаяць.	— — — /

Нягледзячы на наяўнасць амаль ва ўсіх радках слабых націскаў (яны абазначаны значком —), кожны з гэтых радкоў устрымаецца як асобная шасціскладовая стапа з націскам на чацвёртым складзе. У беларускай кніжнай паэзіі, бадай, такой стапы яшчэ не было.

Танкаўская стапа, развіваючы рытмамеладычныя традыцыі народнай паэзіі, з'яўляецца арыгінальнай і самабытнай.

У паэзіі і Максіма Танка, асабліва апошняга часу, часта можна бачыць пропуск у радку метрычных націскаў. Аднак пірыхіі, якія таксама па-свойму «расцягваюць» стапу, сустракаюцца не толькі ў двухскладовых памерах, дзе іх наяўнасць зразумелая і даволі частай, але і ў трохскладовых («Юбілейнае»). Калі ў дівухскладовіках яны адчуваюцца не асабліва выразна (адлегласць паміж суседнімі націскнымі складамі невялікая), то ў трохскладовіках вельмі прыкметная.

«Расцяжэнне» і «звужэнне» стапы выявіла не толькі ажыўленне традыцыйных ямбаў, харэяў і г. д., але і з'яўленне ў паэзіі Максіма Танка дольніка, дзе аснова трохскладовіка хаця і адчуваецца, ды не асабліва выразна. Гэта звязана з агульнай танічнай тэндэнцыяй лірыкі паэта, арыентацыяй на гутарковую мову.

Рытміку невялікага верша «Вышыня» можна вызначыць як трохскладовік з варыяцыямі анакруз: у першых чатырох радках анакрузы нулявыя, у другіх чатырох — аднаскладовыя. Аднак нельга не бачыць таго, што амаль у кожным радку асобныя стопы маюць не па тры, а па два склады, і сустракаюцца пірыхій (чацвёрты радок) і спандэй (трэці і сёмы радкі);

1. Тут расстраляна трое
   2. Мсціўцаў народных было.
3. Ты мусіш іх знаць!
   4. Стань і разагні свае плечы!
5. Яны перад смерцю
6. Сваіх не схілілі галоў.
7. Аб гэтым
            сляды
                     куль
8. На цэгле параненай сведчаць (III, 478).

У вершы, як відаць, выразна адчуваюцца рытмічныя долі, у якіх колькасць складоў неаднолькавая (ад аднаго складу да чатырох). Такіх доляў у кожным радку тры. Гэта і дае падставы вызначыць памер верша як трохнацíскны дольнік.

Дольнік у паэзіі Максіма Танка апошніх гадоў прыжыўся даволі арганічна. Сам з'явіўшыся ў выніку інтанацыйнай дэфармацыі метра, ён гарманічна спалучаецца з традыцыйнымі памерамі, у якіх рытміка адчувальна разнявольваецца інтанацыяй. Менавіта таму, з'яўляючыся па сутнасці новай формай рытма-інтанацыйнай арганізацыі верша, своеасаблівай прыступка й да верлібра, дольнік не толькі не кантрастуе з традыцыйнай сілабатонікай, а нават дапаўняе, узбагачае яе.

Інтанацыйная дэфармацыя метра, як ужо падкрэслівалася раней, можа выяўляцца не толькі ў якаснай характарыстыцы стоп, але і ў колькаснай. Гэта — другі шлях такой дэфармацыі. Ён не вызначаецца сваёй арыгінальнасцю (сустракаецца ў многіх беларускіх паэтаў), але тым не менш іграе пэўную ролю ва ўсёй рытма-інтанацыйнай эвалюцыі паэта. Самы звычайны яго від — гэта скарачэнне ці, наадварот, падаўжэнне якога-небудзь радка ў параўнанні з іншымі. Такі радок, што ў выніку дэфармацыі выдзяляецца інтанацыйна, звычайна мае павышаную паэтычную ёмкасць.

Часам скарачэнне пэўнага радка назіраецца ва ўсіх строфах («... Цішыня наўкола. Дрэмле голле», «... Дрэвы забылі...», «Думаеце вы...» і інш.). Аднак для паэзіі Максіма Танка паказальна іншае — несістэматычнае радковае скарачэнне ці падаўжэнне, вылучэнне толькі аднаго, найбольш важнага для ўсяго твора, радка, а то нават аднаго слова.

...У амерыканскі рэстаран, дзе «джаз шалее», заходзіць беспрацоўны. Зморaны ад вечных пошукаў працы,

ён, «хоць ні цэнта ў кішэні», сядае за столік і пачынае прагна разглядаць нацюрморт, што вісіць на сцяне. А там —

Рассыпаны слівы, як груда рубінаў,
А кожная — ў некалькі тысяч карат,
І побач з раскроенай свежай цытрынай
Расшчэплены выбухам сокаў гранат,
І нож, як сапраўдны, бліскучы, шырокі...

Загледзеўся на спакусу беспрацоўны.

Ды раптам пытаюць:— Скажыце, сэр, што- ж
Падаць загадаеце: фрукты ці кока?
— Нож!

Уявім сабе, што апошні радок не парушаў бы плыні чатырохстопнага амфібрахію, меў бы выгляд накшталт: Хутчэй прынясіце мне нож! — ці што-небудзь падобнае. Як ён шмат страціў бы не толькі эмацыянальна, але і сэнсава! Тут жа адно аднаскладовае слава, рэзка ламаючы метр, стрымліваючы інтанацыйную перанапружанаюць, гучыць востра, як выстрал; яно, выяўляючы ўсе свае сэнсавыя мажлівасці, адчыняе шлях да падтэкставасці, дае прастор уяўленню.

Адно слова, але якая ў ім скандэнсаванасць гневу простага чалавека! Гневу, накіраванага супраць парадкаў капіталістычнага свету, дзе адным дастаюцца ўсе плады «райскага саду», а другім... Паэт нібыта ўкладае ў рукі беспрацоўнаму зброю, якой ён павінен змагацца за свае піравы, падказвае той шлях, якім павінна ісці такое змаганне.

Верш «Нацюрморт» (III, 338), такім чынам,— гэта нібы своеасаблівая старонка палітычнай эканоміі капіталізму. Але палітэканомія гэта **мастацкая.** Навуковая ісціна спасцігаецца тут не праз фармальна-лагічнае, а

вобразнае мысленне, у якім велізарнейшую ролю іграе інтанацыя, экспрэсія выслоўя, недамоўленасць. Менавіта ўсё гэта і перакрыжоўваецца на адным слове, непазнавальна павышаючы яго выяўленчую моц.

Канешне, не заўсёды рытма-інтанацыйнае выдзяленне слова альбо радка мае вырашальнае значэнне для выяўлення галоўнай ідэі твора, як у даным выпадку. Але можна пэўна сказаць: заўсёды такое выдзяленне матывавана вобразным зместам твора, выяўляе змястоўнасць паэтычнай формы. Такім чынам, інтанацыйная дэфармацыя метра і на гэты раз абумоўлена своеасаблівасцю лірычнага перажывання, сэнсам таго, пра што ў творы ідзе гутарка.

Якасная і колькасная дэфармацыя метра прадвызначылі з'яўленне спецыфічна танкаўскага вольнага верша — адной з галоўных вех на шляху паэта да верлібра. Вольны верш нібы падвёў рысу пад пэўным этапам агульнай рытма-інтанацыйнай эвалюцыі. З аднаго боку, па вонкаваму выгляду — асаблівая роля інтанацыі, надзвычайная «расхістанасць» метра — ён наблізіўся да верша свабоднага (менавіта таму яго будзем разглядаць у раздзеле пра верлібр). З другога боку, ён захаваў сваю сувязь з традыцыйнай сілаба-тонікай, у прыватнасці, з такой вершаванай формай, як вольны, баечны верш. Так, у вольным вершы Максіма Танка захоўваецца разнастайнасць радкоў (лепш сказаць — рознаскладовасць: стапы часта дэфармаваны інтанацыяй да непазнавальнасці). У ім — і гэта галоўнае — маюцца рыфмы, якія змацоўваюць радкі, эўфанічна арганізуюць іх.

Свабодны верш паэта, як мы ведаем, абыходзіцца ўжо без рыфмаў. Значыцца, была, відаць, не толькі неабходнасць, але і магчымасць ад іх вызваліцца. Дзе і калі яна праявілася?

І наогул, у чым своеасаблівасць рыфмы паэта, нават шырэй — эўфаніі?

* * *

Як вядома, рыфма — адзін з відаў гукавых паўтараў у вершы, яна — прыватнае праяўленне агульнага для ўсёй паэзіі «**прынцыпа паўтора** фанетычных уяўленняў».[1] Пад гэтымі «фанетычнымі ўяўленнямі» могуць разумецца і асобныя гукі, якія, паўтараючыся на працягу ўсяго твора, эўфанічна арганізуюць яго. Калі мець на ўвазе сапраўдную паэзію, а не эстэцкае штукарства, то эўфанія ў ёй не абыякавая да паэтычнага зместу. І звязваецца яна з ім перш за ўсё праз інтанацыю. Вядомы даследчык рускага верша Л. Цімафееў піша ў сувязі з гэтым: «... паўтор аднародных гукаў сам па сабе нейтральны ў выражальных адносінах. Аднак калі ён звязаны з другімі элементамі эмацыянальна-афарбаванай мовы, то ён — у сістэме — у сваю чаргу становіцца такім элементам, узмацняючыся адначасова з узмацненнем эмацыянальнасці, з'яўляючыся адным з момантаў агульнага эмфатычнага ладу. Таму менавіта роля гукавых паўтораў не столькі непасрэдна гукавая, колькі ў шырокім сэнсе інтанацыйная».[2]

Мы ўжо бачылі, як у выніку пэўнай сістэмнасці гукавых паўтораў узнікае гукаперайманне, нараджаецца гукавая метафара. Глянем цяпер на інструментоўку крыху з іншата боку — з боку інтанацыі, рытмікі, мелодыкі.

[1] Е. П о л и в а н о в. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. «Вопросы языкознания», 1963, № 1, стар. 106. Словы падкрэслены аўтарам артыкула.
[2] Л. И. Т и м о ф е е в . Очерки теории и истории русского стиха. М., ГИХЛ, 1958, стар. 33.

Вядома, што Максім Танк вельмі шмат працаваў над паэмай «Нарач». У рукапісным аддзеле бібліятэкі Акадэміі навук Літоўскай ССР захоўваюцца чарнавікі — шматлікія варыянты не толькі асобных строф, а нават цэлых раздзелаў паэмы. Паэт імкнуўся паўней данесці да чытача асноўную ідэйную скіраванасць твора, выразней выявіць яго змест.[1] Праца гэтая, якая, дарэчы, не скончылася і пасля выхаду паэмы ў свет асобным выданнем, закранала таксама і гукавую арганізацыю твора.

Спачатку ў чарнавіку,[2] а потым і ў першай публікацыі,[3] «Эпілог» паэмы пачынаўся так:

За шыбамі тлеюць у попеле сінія зоры...

У такой рэдакцыі гэты радок быў надрукаваны і ў асобным выданні паэмы.[4]

Як вядома, першы вершаваны радок мае асаблівую вагу: ён — той гук камертона, які вызначае танальнасць усяго твора, абумоўлівае інтанацыйную адметнасць яго. Менавіта таму ён павінен быць асабліва важкім па сваёй выяўленчай палітры. Пяцістопны амфібрахій, які ляжыць у аснове «Эпілога», прыдае яму пэўную велічнасць, урачыстасць. Гэта адпавядае сэнсу заключнага акорда паэмы, у якім адчуваецца перакананасць у праваце сваёй справы, цвёрдая вера ў лепшае будучае роднай Беларусі. Але, відаць, звычайны «паведамляльны» характар выказвання, якое ў першым радку пазбаўлена

[1] Падрабязна пра гэта гл. у кн.: Ул. К а л е с н і к . Паэзія змагання. Мінск, Дзяржвыд БССР, 1959, стар. 103—145.

[2] Рукапісны аддзел бібліятэкі АН ЛССР. Ф. 21 (ВБФ), адз. зах. 607, л. 47.

[3] «Беларускі летапіс», 1937, № 2—3, стар. 53.

[4] М. Т а н к . Нарач. Паэма. Вільня, выд. «Калоссе», 1937, стар. 99.

якіх бы там ні было рытарычных сродкаў «узвышэння» інтанацыі, змусіў паэта ўсумніцца ў дастатковай выяўленчай мажлівасці толькі адной рытмікі. У выніку — пошукі ў галіне эўфанічнай арганізацыі мовы.

Знаходка, як часта бывае ў паэзіі, прыйшла з таго боку, адкуль яе менш за ўсё чакаеш. Праз два гады пасля напісання «Нарачы» Максім Танк пачаў працаваць над новай вялікай паэмай «Сілаш Істома», урыўкі з якой сталі публікавацца ў перыядычным друку. У адным з іх можна было прачытаць:

Пяюць і пяюць акрутні,
                    палазы на марозе.
Над Зялёным Лугам тлее прозалаць дня.
Чырвоныя, **сінія інею** іскры маросяць,
Воўчым следам брыдзе па палёх цішыня.[1]

І вось адно словазлучэнне (яно падкрэслена намі) прыдалося ў новым варыянце «Эпілога» да паэмы «Нарач»:

За шыбамі тлеюць у **інеі сінія** зоры.
Мерзнуць ад сцюжы апухлыя пальцы, баляць.
Ведаю, песні, вам хочацца новых разораў,
Шолаху лесу зялёнага, звону азёраў,—
Сніцца не раз вам шчаслівая наша зямля.[2]

Гукавы паўтор павялічыў эмацыянальны напал не толькі радка, але і ўсёй страфы. У сваю чаргу эмацыянальна-прыўзняты тон «Эпілога», які выяўляецца і ў мове, і ў рытмічнай арганізацыі верша, робіць вельмі адчувальнай гукавую структуру слоў. У выніку такой узаемнай запарукі інтанацыйна прыўзнімаецца кожнае слова, робіцца выпуклым кожны вобраз. Гукавы паўтор,

[1] «Калоссе», 1939, № 2, стар. 68.
[2] М. Т а н к. Нарач. Мінск, Дзяржвыд БССР, 1947, стар. 89.

такім чынам, набывае непасрэдна выражальнае значэнне.

Значнай выяўленчай магчымасцю інструментоўкі Максім Танк авалодаў яшчэ ў даверасневускі час. Гэта відаць, у прыватнасці, і на прыкладзе «Нарачы», і ў фоніцы асобных твораў, якія пісаліся амаль у адзін час з гэтай паэмай. Так, узорам дасканаласці гукавой арганізацыі, яе абумоўленасці паэтычным зместам можа з'яўляцца верш «Матыль». Увесь ён лёгкі, як «палёт матыліны». Яго інструментоўка надзвычай цесна звязана з характарам рыфмоўкі. Але больш канкрэтна пра верш — далей.

У сённяшняй паэзіі Максіма Танка давер асінаўскі я традыцыі эўфоніі развіваюцца плённа. Праўда, пакуль што яны не пераступілі яшчэ мяжы традыцыйнай сілаба-тонікі, не сталі здабыткам рытмічна разняволенага верша. А менавіта там, думаецца, яны атрымалі б найбольшую магчымасць для выяўлення сваёй інтанацыйнай, эмацыянальнай моцы.

Разам з тым гукавая арганізацыя асобных твораў дасягае проста віртуознасці, можа служыць прыкладам надзвычайнай чуйнасці паэта да «голасу» роднага слова. Вось невялікі ўрывак з перакладу Максіма Танка верша польскага паэта Юзэфа Анджэя Фрасіка «Вяртанне»:

На дарогах самотных
Лель лянівы дзьме ціха ў жалейку,
А Лялiва, Лялівіха злосна
Церушыць у калдобіны жытнім калоссем
І дзьме доўга ў свой рог палявы...
Гэй, калёсы, далей!
Каляіны, далей!
Пад падковамі рытм,
Перастук пад падковамі.
І мой чорны, мой кары,

Мой караньکі конік
Б'е у ворчык і трэцца аб дышаль.
А калі не нацягнуты лейцы з пастронкамі,
Ржэ і фыркае, ржэ ў цішыню.[1]

Верш устрымаецца так натуральна, арганічна, нібы ён адразу быў напісаны на беларускай мове. Нават зусім не адчуваецца, што ў ім адсутнічаюць рыфмы, што ў некаторых, асабліва апошніх, радках парушаны памер. Але гэта, умоўна кажучы, фармальны бок. Гукавыя ж паўторы маюць тут і непасрэдна выражальную моц. І справа не ў тым, што шматлікія гукаспалучэнні імітуюць то гук жалейкі **(ле, ля, лі, лё),** то перастук падкоў **(пад...),** то конскае ржанне **(рж... фыр...),** хаця і нельга не бачыць значнасці такой імітацыі. Паўторы пэўных гукаў нібы зніто̆ўваюць паасобныя словы ў сэнсава-інтанацыйныя адзіноты, супрацьпастаўляюць гэтыя адзінствы адно другому, выяўляючы ўсю паўнату зместу твора. Ціхая мелодыя жалейкі і палявога рога раптам перапыняецца ў вершы перастукам падкоў, а потым і трывожным іржаннем каня. Нейкая трывога паступова закрадваецца ў сэрца. Ужо няма таго ранейшага замілаванага погляду на свет, калі звычайны конь здаваўся мілым «каранькім конікам», а вакол чулася спакойная мелодыя казачнага Леля. Паэт вяртаецца да ранейшага. Аднак ранейшай заспакоенасці ўжо не будзе.

Гукавыя паўторы, такім чынам, набылі пэўную эстэтычную каштоўнасць, «прараслі» ў вершы не толькі эмацыянальнымі, але і інтанацыйнымі, сэнсавымі сваімі мажлівасцямі.

Разам з тым няма якога-небудзь аднаго ўніверсальнага спосабу гукавой арганізацыі мовы, прыдатнага для ўсіх твораў і, тым больш, для ўсіх паэтаў. Безумоўна,

[1] «Полымя», 1964, № 7, стар. 100.

інструментоўка цесна звязана з развіццём лірычнай тэмы твора, але гэтая сувязь у кожным канкрэтным выпадку праяўляецца па-свойму.

На два гады раней, чым надрукаваны пераклад з Фрасіка, з'явіўся ў друку верш Максіма Танка «Дзяўчыне з Коста-Рыкі». У яго інструментоўцы мелася адна асаблівасць, якая затым часткова паўтарылася ў перакладзе. Нават не паўтарылася, бо паўтарыцца можа нешта падобнае. Тут жа рэчы проста несувымерныя. Маецца на ўвазе інструментоўка ўсяго верша на літару р.

Сеньярыта з Коста-Рыкі?
О, цяпер я добра знаю,
Што ад вашых воч вялікіх
Там гарачыня такая:

Вецер дыхае пажарам,
І з навах лятуць праменні,
Надрываюцца гітары,
І грымяць землетрасенні.

Быў бы ўладаром над вамі —
Вы без варты не хадзілі б,
Каб агнём вачэй, часамі,
Коста-Рыкі не спалілі (III, 490).

«Сеньярыта з Коста-Рыкі...» Магчыма, гэтае словаспалучэнне з'явілася той іскрой, якая абудзіла вогнішча натхнення, абумовіла з'яўленне ўсяго верша. Яскравы гук **р**, так характэрны не толькі для гэтага выразу, але і наогул для іспанскай мовы (не будзем забывацца, што верш адрасаваны «дзяўчыне з Коста-Рыкі», дзе дзяржаўная мова іспанская), «прарос» ва ўсім творы, эўфанічна арганізаваў яго. Словы сталі рэзка акрэсленымі, радкі — звонкімі. Паэт інструментоўкай падкрэсліў мілагучнасць роднай мовы, якая пры неабходнасці можа перадаць і своеасаблівае гучанне мовы іспанскай. У вер-

шы такое падкрэсленне набыло непасрэдную выяўленчую моц: для кастарыканскай дзяўчыны словы прысвечанага ёй верша пучаць так знаёма, як і родныя, хаця і напісаны гэты верш на мове, для яе незнаёмай. Тут, як бачна, тонка разлічаны паэтычны «ход». І менавіта ў ім — апраўданне некаторай неашчаднасці гукавых паўтораў у звычайным «надпісе на падараванай кніжцы» (падзагаловак верша).

Такім чынам, «эстэтычная ацэнка» гукавой арганізацыі верша «Дзяўчыне з Коста-Рыкі» зусім іншая, чым яна была ў «Вяртанні». У спецыфічным выяўленні канкрэтнага сэнсу гукапісу — адна з асаблівасцей фонікі Максіма Танка наогул і рыфмы паэта ў прыватнасці.

Гаворачы пра рыфму, трэба мецць на ўвазе, што менавіта на ёй перасякаюцца многія «сілавыя лініі выяўленчай структуры верша: лексікі, інтанацыі, рытму, гука».[1] Аднак галоўнае прызначэнне рыфмы — «адзначыць падобным гучаннем слоў пэўнае месца (у пераважнай большасці канец) у метрычных і эўфанічных гукарадах»,[2] г. зн. рытма-інтанацыйнае прызначэнне. Глянем з гэтага боку больш уважліва на рыфму паэта.

Можна без перабольшання сказаць, што амаль усе віды і формы рыфмоўкі, якія сустракаюцца ў беларускай паэзіі, маюцца і ў лірыцы Максіма Танка. Рыфмы мужчынскія, жаночыя, дактылічныя (па характару клаўзулы), дакладныя, прыблізныя, багатыя, бедныя, асанансы, кансанансы, састаўныя, таўталагічныя, рознанацыскныя (па характару гучання), сумежныя, перакрыжаваныя, апаясальныя (па становішчу ў страфе), парныя, трайныя, чацвярныя, шматкратныя (па колькасці паўто-

[1] Л. И. Т и м о ф е е в . Очерки теории и истории русского стиха. М., ГИХЛ, 1958, стар. 53.

[2] В. Б р ю с о в . О рифме. У кн.: В. Брюсов. Избр. соч. в двух томах, т. 2. М., ГИХЛ, 1955, стар. 347.

раў) — усе яны складаюць багацейшы рыфмарый паэта. Максім Танк, як ні адзін з сучасных беларускіх майстроў варта, узбагаціў нашу паэзію ў галіне разнастайнасці рыфмоўкі. Яшчэ ў даверасьнёўскі час, добра адчуваючы рытмаўтваральную ролю рыфмы, паэт імкнуўся праз яе ўразнастаіць рытма-інтанацыйны малюнак твораў. Тады ж, у прыватнасці, з'явіўся верш «Кіпарысы», у якім аднастайнасць двухрадковых строф пераадолена своеасаблівым чаргаваннем клаўзул: у першай страфе былі рыфмы дактылічныя, у другой — жаночыя, у трэцяй — зноў дактылічныя і г. д. З таго часу, відаць, сваю радаслоўную вядуць і сённяшнія манарымы — вершы з адной рыфмай («Лясок», «... Позна. Над нівамі змрок»). Разам з тым нельга не адзначыць і некаторых «выдаткаў вытворчасці» ў пошуках арыгінальнай рыфмоўкі. Так, нават ужо ў 1939 годзе ў адным з урыўкаў паэмы «Сілаш Істома» Максім Танк пісаў:

Голас, як вечар ліпнёвы, гаючым цяплом атуляе.
У сіце вакон камяніцаў блішчыць толькі бруку вуза,
лісце і гразь.
Бутырак сцяна глухая
шэрым навісла масівам, а за
сеткай укоснай дажджу тускла цвітуць ліхтары, ды
на крыжаванні ветру
і шын
і дратоў
рвуцца з трамваяў сінім агнём акварыды,
згараючы,
сыпяцца ў вочы
цёмнымі іскрамі-сном.[1]

Гэтыя за, ды, штучна вылучаныя на стыку рытма-інтанацыйнай і сінтаксічнай будовы радкоў,— як яны нагадваюць пошукі новай рыфмы ў творчасці некаторых

[1] «Калоссе», 1939, № 1, стар. 29.

(рускіх і беларускіх паэтаў першай цэрці нашага стагоддзя! Вось, напрыклад, некалькі строф з паэмы У. Дубочкі «Там, дзе азёры», у якіх перанос рассякае напалам нават слова:

Таполі з клёнам ля вазёр далёкіх,
на Віленшчыне, дзе пачаў гарот-
нае жыццё. Ці ж песні змоўклі,
як пошчак часам за гарой.
Яны вучылі ненавідзець пана,
яшчэ — кахаць хаўрус сям'і працоў-
ных і працы. І ў апшарпана-
га пастушка будзілі кроў...[1]

Аднак трэба аддаць належнае Максіму Танку: такія эксперыменты былі адзінкавымі, яны стаялі ўбаку ад галоўнага, рэалістычнага шляху развіцця яго паэтыкі. А гэты шлях аказваў свой уплыў і на воблік рыфмы паэта, асноўныя рысы якой склаліся яшчэ да 1939 года.

Даследчыкі паэзіі Максіма Танка вызначаюць характэрную для паэта рыфму як прыблізную. «Асаблівасцю танкаўскіх рыфмаў, — піша, у прыватнасці, У. Міцкевіч, калі разглядае зборнік «Пад мачтай»,— з'яўляецца тое, што яны грунтуюцца на прыблізнай падобнасці гукавых супадзенняў (галосных і зычных) якога-небудзь аднаго націскнога склада з другім».[2] Вось прыклады такіх рыфмаў: **кашулю — чулі, такога — дарогі** («Вырай»), **вечар — сустрэчы, далоні — звонам** («Межы, дзе глянеш...»), **рана — туманаў, сінім — язмінам, ліпы— асыпаў** («Над курганамі»), **горы — памідораў, восень — калоссе** («Павязлі цягнікі»). Ва ўсіх гэтых рыфмах супадаюць націскныя галосныя і па аднаму пасляцаціскному зычнаму. Пераднаціскны зычны звычайна не супадае (за выключэннем мужчынскіх адкрытых рыф-

[1] «Маладняк», 1925, № 7, стар. 22.
[2] У. Міцкевіч. Максім Танк у школе. Мінск, «Народная асвета», 1966, стар. 62.

маў: **імгла — цяпла, гады — малады, дні — павярні** і г. д.). Такія асанансныя рыфмы характарныя і для сённяшняй творчасці паэта. Вось пары рыфм, узятыя з верша «Дзяўчыне з Коста-Рыкі», якія мы разглядалі вышэй: **Коста-Рыкі — вялікіх, знаю — такая, пажарам — гітары, праменні — землетрасенні, над вамі — часамі, хадзілі б — спалілі.**

З дваццатых гадоў у паэзіі шырокае распаўсюджанне атрымалі рыфмы, якія настойліва распрацоўваліся рускімі футурыстамі. У такіх рыфмах асноўная ўвага звярталася на падобнасць не пасля, а перадnaціскных складоў. Літаральна ў наш час (пяцідзесятыя гады) адчулася значная цяга да карнявой рыфмы. Няўжо ўсё гэта не закранула паэзію Максіма Танка? Безумоўна, не бачыць такіх «сучасных» рыфмаў, накшталт **поўні — поўнач, верас — верыш, поўдзень — пойдзем, вячэрні — мячэўнік, пальцы — пяльцах** і інш., было б недаравальным. Тым не менш Максім Танк усё ж астаўся верны прыблізнай, асанансной рыфме. Гэтым самым нібы яшчэ раз была падкрэслена арганічная сувязь яго паэзіі з паэтыкай беларускай народнай песні.[1]

Але чаму ж у такім разе, нягледзячы на пэўную «беднасць» асанансной рыфмы, мы амаль ніколі не адчуваем у творах Максіма Танка эўфанічнай бляклaсці, невыразнасці?

Гэта — дзякуючы так званай гукавой кампенсацыі.

Нешматлікасць гукавых супадзенняў у рыфме кампенсуецца багаццем гукавых паўтораў радка ў цэлым. Пры-

[1] У. Д у б о ў к а , які даследаваў рыфму народных песень, прыйшоў да высновы: «...беларуская народная паэзія не любіць дакладных рыфм: большасць з іх прыблізная а б о асонаваная» (асанансная — *В. Р).* У. Д у б о ў к а . Рыфма ў беларускай народнай творчасці. «Узвышша», 1927, № 3, стар. 114.

чым часта паўтараецца менавіта пераднаціскны гук рыфмаванага слова, што нібыта «ўдакладняе» рыфму, робіць яе багатай на сугуччы.

Так, у вершы «Дзяўчыне з Коста-Рыкі» «беднасць» асанансных рыфм кампенсуецца багатай агульнай інструментоўкай твора. Разам з тым некаторыя асобныя рыфмаваныя пары, нібы не давяраючы гэтай інструментоўцы, самі наладжваюць узаемазвязаную сістэму гукавых паўтораў **(вамі** — **ва**чэй, час**амі;** Коста — Р**ыкі** — ад вашых **в**оч **вя**л**ікіх** і г. д.).

Верш «Матыль» — узор інструментоўкі даверасьнёўскай паэзіі Максіма Танка. Светлы, як «дзень залаты», лёгкі, як «палёт матыліны», ён усёй сукупнасцю сваіх выяўленчых мажлівасцей выказвае рамантычную цягу чалавека да чагосьці высокага, незвычайнага, выяўляе сувязь паміж явай і марай. Увесь верш інструментаваны на зычны **л** — гук, які агульны для асноўных «апорных» слоў твора: матыль, лётаць, крыллі. Разам з тым у вершы ў адрозненне ад папярэдняга твора «Дзяўчыне з Коста-Рыкі» амаль няма гука **р.** Так, у ім частотнасць гэтага гука складае ўсяго 2,2 працэнта, у той час як у «надпісе на падараванай кніжцы» — 7,3 працэнта. Затое з гукам л справа зусім адваротная: частотнасць яго ў вершы «Матыль» ажно 6,8 працэнта, у «Дзяўчыне з Коста-Рыкі» — усяго 2,7 працэнта.[1]

Як жа агульная інструментоўка твора ўзгадняецца з характарам яго рыфмаў? Нагадаем верш цалкам:

Дзень залаты
Цёплым сонцам заліты,
Лётаў матыль
Сінякрылы над жытам.

Лётаў, як сон.
Над калоссямі нізка.
Як пераззвон.
Над малою калыскай,

[1] Частотнасць гэтых гукаў наогул у мове такая: «р» — 4,7 працэнта, «л» — 4,1 працэнта.

Слёзы мігцяць,
Ад тугі і бяссілля,—
Хоча дзіця
Дакрануцца да крылляў.

Маці-жняя
Пацяшае малога:
— Доля твая
Яшчэ спіць на дарогах.

Я вось дажну
Паласу, сіраціна,
І раскажу
Пра палёт матыліны.

Будзеш і ты,
Сынку, лётаць высока.
Вось зараблю
Я на хлеб табе, сокал

(I, 140)

У кожнай страфе верша, як відаць, апрача агульнай інструментоўкі на «л», ёсць «мясцовыя» асанансы, якія па сутнасці маюць гукапераймальнае значэнне. З кожнай новай страфой паўтараецца новы галосны гук, ствараецца своеасаблівая мелодыя калыханкі, калыханкі без. слоў: ы-о-йы-йа-у...

Літаральна ўсе чотныя радкі верша звязаны паміж сабой рыфмамі прыблізнымі. Тым не менш гукавая кампенсацыя ў творы настолькі адчувальная, што такое традыцыйнае азначэнне характару рыфмы не мае тут дастатковых падстаў. Безумоўна, калі ўзяць, напрыклад, рыфмы **заліты — жытам, нізка — калыскай, бяссілля — крылляў** ізалявана ад вершаваных радкоў, то яны — рыфмы прыблізныя. Але вось яны пачынаюць жыць у вершы: за**Літ**ы — сінякры**Л**ы «ад ж**ыт**ам. У апошнім слове, як відаць, пераднаціскны зычны л пасунуўся значна ўлева. Аднак, як ужо гаварылася, увесь верш інструментаваны на гук л, таму гэтае «адчужэнне» бадай не заўважаецца. Да гэтага, усёй страфе характэрна паўтарэнне галоснага **ы** — гука, які вызначае моцны склад і слова-рыфмы (ж**ы**там). Такім чынам, недахоп аднаго пераднаціскнога зычнага кампенсаваны моцнай «увязкай» канечнага радковага слава з усёй сістэмай гукавых паўтараў страфы.

Другая рыфма: бясс**ілля** — дакрануцца да кр**ылля**ў.

Яна сама па сабе ўжо даволі дакладная (супадаюць чатыры гукі). Тым не менш апошняе слова гукавымі паўторамі трывала ўмацавана ў самім радку: дакр... да кр... Цікава, што ў першапачатковым варыянце верша гэты радок гучаў па-іншаму: «хоча дзіця матылiныя крыллі».[1] Як відаць, тут быў паўтораны прынцып раней-шы: асананс на і, характэрны для ўсёй трэцяй стра-фы верша, адгукнуўся ў рыфме. Зноў жа, недахоп аднаго гука кампенсаваны багаццем паўтораў другога.

Калі мы глянем і на іншыя рыфмы верша «Матыль», то ўбачым прыблізна тое самае. Перад намі вырысоў-ваецца адна з галоўных своеасаблівасцей рыфмоўкі Максіма Танка, дзе за вонкавай беднасцю гукавых супа-дзенняў хаваецца надзвычайная эўфанічная знітава-насць слоў у вершаваным радку. У гэтым сэнсе рыфма беларускага паэта некалькі нагадвае, у прыватнасці, рыфму А. Пушкіна. Менавіта пра яго В. Брусаў пісаў: «У тых выпадках, калі Пушкін, звонку, задавальняўся «бедным» сугуччам, не Шукаў адпаведнасці пераднаціск-ных гукаў, гэта было абумоўлена тым, што пераднаціск-ныя гукі слоў, якія рыфмаваліся, падначальваліся гука-вому ладу таго верша, у які яны ўваходзілі».[2]

Такое «растварэнне» асобных гукаў рыфмаванага слова ва ўсім вершаваным радку асабліва шырока су-стракаецца ў сучаснай паэзіі Максіма Танка. Калі ўваж-ліва паглядзець, напрыклад, на некаторыя «прыблізныя» рыфмы вершаў з кнігі «Глыток вады» (1964), то яны акажуцца не такімі ўжо і прыблізнымі. Няўжо можна назваць гэтым словам наступныя рыфмы паэта, хаця на першы погляд яны маглі б здацца і недакладнымі:

[1] Рукапісны аддзел Дзяржаўнай бібліятэкі АН ЛССР. Фонд 21 (ВБФ), аддз. зах. 607, л. 27.

[2] В. Брюсов. Левизна Пушкина в рифмах. У кн.: Избранные сочинения в двух томах, т. 2. М., ГИХЛ, 1955, стар. 512.

бе**з** п**ра**цы **—** ст**ра**чан**,** в**ерш**ы **—** г**рэш**нік, **іскрысты** **кр**амян**істы**х**,** **ран**і**цой** — **рачной,** с**тарому** **—** ш**ротам,** не**вадоў** — **да**м**оў,** **ця**п**ер** — п**а**в**ер**х і інш.? У гэтых рыфмах пераднаціскныя зычныя часта разлучаны з націскнымі галоснымі адным, а то і некалькімі гукамі, адпаведныя склады памяняліся месцамі. Тут ужо трэба шукаць сугучча не асобных зычных і галосных, а цэлых слоў. Арыентацыя на ўсё слова — важная рыса сучаснай рыфмы Максіма Танка.

Аднак сёння паэт часта не задавальняецца нават гэтым, арыентуецца ўжо не на адно слова, а на ўвесь радок. Рыфмоўка не канчаткаў слоў, не асобных слоў, а цэлых радкоў — вось у чым, здаецца, можна бачыць наватарства паэта ў' галіне рыфмоўкі. Прыкладаў можна прыводзіць шмат. Спашлёмся толькі на некаторыя рыфмаваныя радкі, узятыя з самых разнастайных вершаў, што ўвайшлі ў «Глыток вады». Вось яны: **са**м **сабе** — жалю**ся** тру**бе**, **не** х**апіла** ж**ыта** — **не** было **паліта,** з**бі**ра**ць** сабе к**раскі** **—** **рыба**коў на**ра**чан**скі**х, **Ва**сі**лікі** — чай**кі** **ві**т**алі** кр**ык**ам, **све**жым **аер**ам — **асвер**ы, **не** **за**сява**е** **—** ма**за**лёў **не** **знае**, **на**м **на** яе ш**энці**ць **—** **на** **н**овыя **сенцы,** **тролі** — на **тр**авах, на с**олі**, цяж**кі**я г**лыб**ы — вы**клі**кае в**ыб**ух, **паралелі** **—** **пралеглі** тун**елі**, **на** **кінаплакатах** — як **купал** **сената,** **пад** н**огі** — **па** **дарог**ах, **д**ры**васек** — **два**ццаць першы в**ек,** **да** ме**сяца** — з гэ**та**га цешы**цца** і г. д. З чым звязана ўзнікненне ў паэзіі Максіма Танка такіх рыфмаў?

Як мы ўжо бачылі, у творчасці паэта з кожным годам павышалася моц інтанацыі. Яна дэфармавала традыцыйную метрыку, рытміку, «расцягвала» альбо «звужала» стопы. Аднак з цягам часу не толькі моц, але і сам характар інтанацыі змяняўся. Верш Максіма Танка ўсё больш і больш набываў прыкметаў верша інтанацыйнага. у аонове якога ляжыць інтанацыя жывой гутаркі,

размовы. Само сабой зразумела, што побач з гэтым павінна была пэўным чынам эвалюцыяніраваць і рыфма. Па меры таго, як расла ўвага да кожнага слова радка, тым больш вырастала значэнне слоў, якія ў выніку свайго месцазнаходжання ў радку былі сэнсава найбольш важкімі. Цяпер ужо было недастаткова падобнасці асобных гукаў і нават складоў. Па трапнаму выказванню У. Огнева, такая рыфма не магла ўжо «стрымаць напор верша, — гэта ўсё роўна што сціснуць бочку з півам кардоннымі абручамі».[1] З'явілася рыфмоўка асобных слоў, а потым — і комплексная рыфма, рыфмоўка цэлых радкоў.

Аднак, як ні дзіўна, такое «ўзбагачэнне», «паглыбленне» рыфмы рыхтавала у сваю чаргу магчымасць шырокага існавання бязрыфменнага верша паэта, спачатку — белага, а потым — і свабоднага. «У белым вершы асоба выходзіць на паверхню верша... Думка, вобраз у белым вершы больш выпуклыя. Ёсць што сказаць альбо няма чаго сказаць».[2] Гэтая патрэба штосьці сказаць, элемент мастацкага **мыслення** яшчэ больш адчувальныя ў верлібры. «Званочкі рыфм» (Н. Хікмет) тут маглі б толькі адцягнуць увагу ад галоўнага — ад паэтычнай думкі.

Рыфма ж Максіма Танка, пашыраючы свае межы на слова і нават на цэлы радок, вонкава засталася прыблізнай, ледзь адчувальнай.

Яму рукавіцу я кінуў,
А ён нацягнуў і пайшоў
На «Dolce vita» з дзяўчынай.

[1] В. О г н е в. Книга про стихи. М., «Советский писатель», 1963, стар. 231.
[2] Т а м жа, стар. 248.

І рукі мае цяпер стынуць
Ад золкіх вятроў.
(«Сучасная дуэль», IV, 72).

Тут можна заўважыць амаль непрыкметную, але цікавую рыфмоўку: АВААВ, арганічную гукавую ўмантаванасць рыфм («Dolce vita» чытаецца як «Дольчэ аіта», менавіта гэта **чэ** і «ўвязвае» рыфмаванае слова ў радку: на «ДольЧЭ Віта» з дзяўчынай...). Ад **такіх** рыфм усяго адзін крок да верша, дзе заканчэнне радка фіксуецца ўжо толькі інтанацыйнай паўзай.

Такім чынам, ад рыфмы прыблізнай, асананснай, праз глыбокую і комплексную, да бязрыфменнага верша — вось галоўны шлях, па якім ішла эвалюцыя рыфмы Максіма Танка, шлях, які вызначыла інтанацыя. У сваю чаргу інтанацыя залежала ад агульнай ідэйна-тэматычнай эвалюцыі творчасці паэта, у якой усё большую долю пачало займаць мысленне вобразамі, а не толькі вобразнае адлюстраванне. Максім Танк пачынае станавіцца мастаком-мысліцелем у поўным сэнсе гэтага слова.

Змены ў інтанацыйным ладзе твораў паэта, безумоўна, нейкім чынам паўплывалі і на саму будову, канструкцыю гэтых твораў. У чым канкрэтна гэты ўплыў выявіўся? Да чаго ён прывёў?

* * *

Іван Франко, гаворачы пра кампазіцыю, пабудову вершаваных твораў, заўсёды падкрэсліваў ролю лагічнага мыслення ў арганізацыі паэтычнага матэрыялу. «Зразумела, — пісаў ён у працы «З сакрэтаў паэтычнай творчасці»,— змест і кампазіцыя паэтычнага твора, яго, так сказаць, шкілет у значнай ступені павінны быць справай розуму, абдуманыя, «разважаныя і размераныя.

і дзе гэтага няма, там і найгеніяльнейшае выкананне дэталяў не акупіць браку цэласнасці. Поўная гармонія гэтай эруптыўнай моцы натхнення з халоднай сілай развагі відаць у найбольшых волатаў чалавечага слова, такіх, як Гамер, Сафокл, Дантэ, Шэкспір, Гётэ і няшмат іншых».[1]

'Калі мець на ўвазе паэзію Максіма Танка, то кампазіцыйнае ўтаймаванне «эруптыўнай моцы натхнення» выяўлялася якраз праз пасрэдніцтва інтанацыі. Безумоўна, такое пасрэдніцтва было не прасталінейным і не прамым, а даволі складаным і апасродкаваным. Каб убачыць гэта, патрэбна ўлічваць не толькі выяўленчую моц інтанацыі ў пэўным, канкрэтным творы, але і агульную яе эвалюцыю на працягу ўсёй творчасці паэта.

Максім Танк як паэт пачаўся з вершаў выразна рэвалюцыйнага характару. Рэвалюцыйны пафас вызначаў не толькі тэматыку твораў, але і акрэсліваў іх інтанацыйны лад. Дэкламацыйнасць, трыбуннасць на працяглы час стала адметнай рысай творчасці маладога беларускага паэта, як, зрэшты, і ўсёй тагачаснай прагрэсіўнай заходнебеларускай і польскай паэзіі, у якой былі агульныя ідэалы — барацьба за лепшае будучае працоўнага народа. Буржуазныя барзапісцы добра бачылі, дзе схавана галоўная небяспека такой паэзіі — не ў прыёмах фармальнай арганізацыі верша, а ў яго адкрытай тэндэнцыйнасці, арыентацыі на шырокую народную аўдыторыю. І пачаліся атакі... Праўда, гэтыя атакі часта нагадвалі своеасаблівы «ход канём». У той час як беларуская ліберальная крытыка заманьвала маладога Максіма Танка ў цянёты «чыстае красы», польскія служакі капіталу глядзелі на «сваіх» паэтаў-трыбунаў, як на нейкіх блазнаў: дзівакі, вам жа адчынены дзверы ў шы-

[1] І. Франко. Із секретів поетичноі творчості, стар. 57.

коўны палац «вытанчанай», «камернай» паэзіі, а вы топчацеся на скразняку гарадской плошчы. Да гонару лепшых польскіх паэтаў, яны не спакусіліся на такое «запрашэнне», пакінулі за сабой права і на паэтычныя пошукі, і на тэарэтычнае абгрунтаванне сваіх эстэтычных поглядаў.

Ежы Путрамант прысвяціў трыбуннай паэзіі нават цэлы артыкул «Пра так званую паэзію эстрадную». Адрасуючыся ў асноўным да маладых паэтаў, вядомы польскі літаратар з грунтоўнасцю вучонага-літаратуразнаўца прааналізаваў ідэйна-тэматычныя і фармальныя асаблівасці твораў гэтай стылёвай плыні. Так, ён прама іаявіў, што «верш дэкламацыйны — гэта не верш пра кветкі, каханне, салаўёў… тэмай яго павінна быць нейкая важная грамадская справа, напрыклад, голад, вайна, заклік да барацьбы, радасць перамогі і г. д.» Але тэма вырашае яшчэ не ўсё. Зыходзячы з інтанацыйнага дзялення лірычнага верша на тры віды: песенны, гутарковы і дэкламацыйны,— Ежы Путрамант паспрабаваў вызначыць характэрныя канструктыўныя асаблівасці трыбуннай паэзіі.

Верш дэкламацыйны ў адрозненне ад песеннага альбо гутарковага разлічаны не на «перажыванне адзіночкі». Ён — своеасаблівая паэтычная прамова перад вялікай масай слухачоў. Таму і яго пабудова павінна адпавядаць такому прызначэнню. Перш за ўсё ў ім адчуваецца моцнае падкрэсленне рытму і рыфмы. Рыфма, апрача эўфанічнай дасканаласці, павінна мець вялікую сэнсавую вартасць. Словы-рыфмы — ідэйна адны з найважнейшых у творы. Ежы Путрамант пералічвае таксама некаторыя так званыя рытарычныя фігуры дэкламацыйнага верша: супрацьпастаўленне, паўтор, заклік, рытарычнае пытанне і інш. Іх роля — падкрэсленне, «вылучэнне» зместу твора. Што датычыцца цэласнай кам-

пазіцыі, то «дэкламацыйны верш у агульных рысах нагадвае лагічную фігуру, збліжаецца з сілагізмам. Пачатак і ўвесь працяг твора адпавядае (прадпасылкам,— заканчэннем павінна быць моцная, -выразная выснова».

Артыкул Ежы Путраманта быў надрукаваны ў сакавіку 1936 года ў газеце «Poprostu»[1]— у выданні, у якім Максім Танк вёў вядомую «Беларускую калонку». Польскі пісьменнік у сваіх тэарэтычных развагах абапіраўся на эстэтычны вопыт Уладзіміра Маякоўскага (у артыкуле «Левы марш» названы «адным з наймацнейшых твораў тыпова эстрадных»), на вопыт некаторых польскіх пісьменнікаў (Бранеўскі, Сланімскі, Чухноўскі), а таксама, відавочна, і на творчасць маладога тады Максіма Танка. У карысць гэтага сведчыць той факт, што паэзію «песняра Нарачы», моцную сваёй тэндэнцыйнасцю, публіцыстычнасцю Ежы Путрамант ведаў надзвычай добра. Па доказы далёка хадзіць не трэба. У той жа газеце «Poprostu» некалькімі нумарамі раней 'былі змешчаны выразна «трыбунныя» вершы Максіма Танка «Я ў кожным пажары», «Чорныя скібы»[2], «У маршы»[3], якія поўнасцю адпавядалі вымогам, што прад'яўляліся польскім літаратарам да «эстраднай» паэзіі.

У сваю чаргу Максім Танк напэўна скарыстаў слушныя парады больш вопытнага пісьменніка, аснаваныя на тонкім адчуванні своеасаблівасці паэтычнага слова. У прыватнасці, паэт прыняў да ведама, што дэкламацыйны верш, разлічаны на шырокую народную аўдыторыю, не павінен адмаўляцца ні ад выразнага рытму, ні ад рыфмы. Цікава зазначыць, што да 1936 года паэт вёў даволі інтэнсіўныя пошукі новай разняволенай рытмікі

[1]„Poprostu", 20 сакавіка 1936 г.

[2] Т а м ж а, 20 студзеня 1936 г.

[3] Там жа, 20 лютага 1936 г.

менавіта ў вершах «эстраднага» характару («Да штурму», «Сэзановец», «У непагоду», «Начная цішыня»), Але ўжо ў красавіку 1936 года, праз месяц пасля з’яўлення артыкула Ежы Путраманта, у вершы выразна «трыбунным», прысвечаным памяці расстраляных львоўскіх рабочых («Вянок»), Максім Танк строга вытрымлівае і чатырохстопны амфібрахій, і паўнагалоссе рыфм. Больш таго, верш «Вянок» стаў адным з тых, дзе паэт упершыню выкарыстаў пяцірадковую пабудову страфы, паўтарыўшы яе ў вершы роўна пяць разоў. Такім чынам, твор набыў гармонію, характэрную для класічнай архітэктонії.

Рашуча абмаўляючыся «песняй цешыць з абмытых бурамі эстрад» прыгнятальнікаў роднага народа («Адказ»), Максім Танк, аднак, ніколі не адмаўляўся ад самой «эстраднай» паэзіі. Праўда, рэчышча гэтай стылёвай плыні ў другой палове **30**-х гадоў значна звузілася. Паглыбленне ў лірыцы паэта філасофскага пачатку, пашырэнне тэматычнага дыяпазону (з’яўленне сатыры, любоўнай лірыкі), зварот да «апавядальнага» ліра-эпічнага жанру (паэмы) — усё гэта забяспечыла трывалую ўладу верша песеннага і апавядальнага. Аднак, як ужо было сказана, дэкламацыйная плынь поўнасцю не перасыхала. Так, у зборніку «Журавінавы цвет» можна знайсці (хаця адно з нямногіх) пацвярджэнне гэтаму — верш «Моладзі»:

Сілу ўлівайце у кожны удар,
ў песні — магутны парыў!
Успень жа у сонечных маршах, пясняр,
хмельную брагу зары.
Рэж нарогам дзірван!
Вытры сталь волі з іржы!
З моладдзю поплеч стань,
хто хоча заўтра жыць![1]

[1] М. Т а н к . Журавінавы цвет. Вільня, 1937, стар. 53.

У пасляваенныя гады пасля пэўнага перапынку «трыбунная» паэзія зноў на некаторы час заняла сваё вядучае месца ў лірыцы Максіма Танка. Першы ж верш, якім адкрывалася першая «цывільная» кніга паэта,— «Каб ведалі» — быў выразна дэкламацыйнага характару. Дарэчы, гэты верш даў назву і ўсёй кнізе, нібы прадказваючы, творы якога напрамку сабраны пад яе вокладкай.

Расце на высокім кургане сасна,
Каб ведалі;
Дол апляла каранямі да дна,
Каб ведалі;
Вяршыняю зоры кранае яна,
Каб ведалі;
З ветрам звініце як тугая струна,
Каб ведалі
Маткі,
Дзе спяць дзеці-сокалы сном;
Вятры,
Дзе іграць галасістым смыком;
Зоры,
Дзе ім асыпацца дажджом;
Птушкі у вырai —
Родны свой дом (II, 7).

У вершы гэтым няма ні шматлікіх клічнікаў, ні той загаднай інтанацыі, якія былі так характэрны для верша «Моладзі», як, зрэшты, і для большасці іншых «трыбунных» твораў паэта даверасьнёўскага часу. Адраджэнне дэкламацыйнага верша адбылося ўжо на іншай эстэтычнай аснове. Апавядальнасць як вызначальная рыса апавядальнага верша, што побач з песенным даволі доўга гаспадарыў у паэзіі Максіма Танка, не магла не паўплываць на характар рытма-інтанацыйнай арганізацыі верша дэкламацыйнага: значна панізіўся яго тон, інтанацыя загаду, закліку змянілася інтанацыяй паведамлення. Але асноўны набытак пасляваеннай «трыбун-

най» паэзіі, набытак спецыфічна танкаўскі — гэта своеасаблівая кампазіцыйная будова верша, якая, па словах Ежы Путраманта, «нагадвае лагічную фігуру, зблізкаецца з сілагізмам». Забягаючы крыху наперад, скажам, што менавіта такі характар мае архітэктоніка свабоднага верша, і таму дэкламацыйны верш паэта ў меру сваіх магчымасцей таксама прадвызначаў узнікненне танкаўскага верлібру.

Як відаць, верш «Каб ведалі» адпавядае ўсім вымогам, якія калісьці прад'яўляў да трыбуннай паэзіі Ежы Путрамант. Тут выразна акрэслены рытм, маюцца паўторы, глыбокія рыфмы (кургане сасна... каранямі да дна... кранае яна...) лучаць найбольш важкія па сэнсу словы. Верш гэты — своеасаблівы рэквіем у гонар паўшых. Ён просты, як простая магіла, у якой спяць «дзёці-сокалы», як простае дрэва, якое вартуе іх спакой,— беларуская гаротніца-сасна. Тым не менш нельга сказаць, што ён вызначаецца традыцыйна простай архітэктонікай. Па сваёй агульнай будове ён сапраўды нагадвае «лагічную фігуру». Але як гэтая «фігура» розніцца ад звычайнай схемы сілагізма: тэза — антытэза — высνова!

Верш «Каб ведалі», як і многія народныя песні, трымаецца на яскрава выяўленым паралелізме. Аж чатыры разы паўтараецца пэўная сінтаксічная канструкцыя, ствараючы своеасаблівы рытм радкоў. Аднак тут паралелізм спецыфічны. Наколькі ён блізкі да народнапесеннага паралелізму, настолькі і далёкі ад яго. Лёгка заўважыць, што ў вершы, гаворачы тэрмінамі логікі, пасылкі значна аддалены ад заключэння. Прычым кожнаму суджэнню ў першай палове верша адпавядае высνова ў другой палове. Гэта абумоўлівае рух паэтычнай думкі, вызначае яе напрамак.

У кампазіцыі верша «Каб ведалі» добра адчуваецца «халодная сіла развагі». Яна моцна звязала ўсе шаснаццаць, яго радкоў, стварыла своеасаблівую страфу, якая па сваёй велічыні пераўзыходзіць нават анегінскую. Гэтая страфа, бадай, самая большая ва ўсёй творчасці паэта. Наогул жа Максім Танк. ямі ўслед за Максімам Багдановічам імкнецца пашырыць страфічныя магчымасці беларускага верша, скарыстоўвае літаральна ўсе вядомыя формы нацыянальнай строфікі. Ад двух і да шаснаццаці радкоў — такія страфічныя межы вершаў паэта. Пры гэтым асноўнымі з'яўляюцца двухрадковая страфа і катрэн. Але Максім Танк і ў строфіцы застаецца паэтам-наватарам, паэтам-шукальнікам. Па-першае, часта ён, як некалі Максім Багдановіч, свядома пераносіць замежныя ўзоры страфічнай арганізацыі верша на беларускую глебу. Такое перанясенне, вельмі ўмеранае і тактоўнае, абумоўлена самой сутнасцю таго, пра што ў творы ідзе гутарка. Так, грузінскае шаіры было ўжыта менавіта ў вершы, прысвечаным Шата Руставелі («Шаіры»), усходняя вершаваная форма рубаі — у вершы пра Казахстан («На радзіме Абая») і г. д.

Па-другое, Максім Танк па-наватарску ўразнастайвае традыцыйную строфіку як шляхам адметнай рыфмоўкі, так і спалучэннем у адным вершы самых розных строф. У прыватнасці, толькі ў зборніку «След бліскавіцы» сустракаюцца вершы, дзе спалучаюцца строфы пяці-, дзесяці- і дванаццацірадковыя («Кукуруза»), васьмі- і дванаццацірадковыя («Даваў сабе слова»), шасці- і васьмірадковыя («Горы»), васьмі-, сямі- і трынаццацірадковыя («Памяці І. Л. Фрыдлянда») і інш.

Тым не менш, думаецца, самая характэрная асаблівасць кампазіцыі вершаў Максіма Танка — не ў яскрава выяўленым страфічным наватарстве, а ў той абдуманасці, разважлівасці, пра якую так хораша казаў

Іван Франко. Вядома, гэта — уласцівасць архітэктонікі наогул. Але ў творчасці беларускага паэта, асабліва апошняга часу, яна стала вызначальнай рысай менавіта ў выліку пашырэння думкі не толькі ў пабудове вершаваных твораў, але і ў іх змесце, вобразнасці.

Мы гаварылі, што кампазіцыя верша «Каб ведалі» нагадвае сілагізм, але сілагізм спецыфічны: у ім пасылкі аддаленыя ад высновы. У выніку гэтага ўжо ў самой будове твора закладваецца перадумова «садумання» чытача з паэтам. Такая «лагізаванасць» кампазіцыі — адна з характерных асаблівасцей паэзіі Максіма Танка. Але заўсёды трэба ўлічваць, што паэтычная логіка — гэта нешта іншае, чым логіка фармальная. Менавіта таму для паэта паказальна якраз не строгае захоўванне правіл традыцыйна-лагічнай пабудовы верша, а своеасаблівае парушэнне іх. Так, часамі насуперак фармальнай логіцы адна выснова маецца для многіх розных пасылак, альбо яна супярэчыць ім, альбо спачатку ідзе яна, а потым пасылкі.

Куды б цябе лёс не закінуў,
Калі ты аб роднай краіне
Яшчэ захаваў успаміны,

Калі не забыў сваёй мовы
І колер блакіту вясновы,
Шум Нарачы, шэлест дубровы;

Ці маеш хоць жменьку зямлі той,
Калісь тваім потам палітай,
Кіёк падарожны з ракіты;

Ці нейкае з дому пасланне,
Ці толькі адно абяцанне
Цябе ўспамінаць на світанні

Пад крык журавоў пералётных,—
Дык ты, на чужыне гаротнай,
Яшчэ не самотны (III, 448).

У гэтым вершы, прысвечаным выдатнаму беларускаму спеваку Міхалу Забэйду, асобныя суджэнні «сцягваюцца» да адной высновы. Інтанацыя пералічэння «вядзе» вобразную думку, паэтычны зарад паступова накапляецца, каб у апошняй страфе верша раптоўна разрадзіцца. Як маланка, жахаюць заключныя радкі верша, у святле якіх паўстае постаць вялікага патрыёта, што дагэтуль жыве «на чужыне гаротнай».

Падобны кампазіцыйны прыём ляжыць у аснове многіх твораў Максіма Танка, для якіх характэрныя анафары-пералічэнні («...Ад шуму і заклікаў», «Родная мова», «...Што ж, дзяўчына», «...Каб вытачыць гэткія ножкі»). Прычым з твараў выразна дэкламацыйных, у якіх паўтары ўзвышаюць тон, робяць інтанацыю ўзнёслай, ён пераваніраваў у вершы інтымныя, прыродаапісальныя.

Можна пэўна сцвярджаць, што кампазіцыйная «лагізаванасць» твараў Максіма Танка апошняга часу з'яўляецца не толькі вынікам павелічэння ролі думкі ў яго творчасці, але і адной з прадумаў нараджэння самой думкі. Паэт не абмяжоўвае наша ўяўленне, наадварот, паказвае шлях, па якім яно павінна ісці. Элемент недасказанасці, умоўчання, характэрны для вобразнага ладу верша, пашыраецца і на кампазіцыю. У гэтым сэнсе асабліва цікавыя два вершы Максіма Танка — «Post scriptum» (III, 517) і «Пясок» (III, 562).

У першым з іх, як гэта відаць нават з назвы, падаецца нібы эпілог падзей, якія адбыліся перад гэтым. Але дэталі эпілога згрупаваны так, што адносна лёгка можна дамаляваць агульны гумарыстычны малюнак папярэдніх падзей: двое маладых людзей вырашаюць пажаніцца, бацькі маладой чамусьці не дазваляюць ім зрабіць гэта, закаханыя дамаўляюцца ўцячы з дому... Фактычна, «постскрыптум» — тая частачка, па якой узнаўляецца цэласнасць. Гэтак археолагі па адной не-

вялікай дэталі могуць узнавіць які-небудзь старажытны прадмет...

У вершы «Пясок», у супроцьвагу «Post scriptum'у» не толькі няма эпілога, але і звычайнай канцоўкі, ён абрываецца літаральна на паўслове. Тым не менш менавіта гэты абрыў і стварае непаўторнасць верша, надзвычай актывізуе яго выяўленчую моц:

Вы любіце пясок?
I я яго любіў
Перасыпаць, задуманы, між пальцаў,
Скруціўшыся ракушкай, на ім грэцца,
Узводзіць гмахі і пісаць той імя,
Якое ўголас паўтарыць баяўся.
Але калі ні разу не вярнуў ён
Насевак мне, калі засыпаў столькі
Мне дарагіх сяброў
і нават іх слядоў
Не захаваў у памяці сваёй,
А дні мае ў гадзінніку пясочным
Як найхутчэй імкнецца перасыпаць,
Калі...

Верш абрываецца, нібы музычны акорд. Але абрываецца на самым высокім рэгістры. Здаецца, нечага, самага важнага, паэт не паспеў дасказаць — спазмы сціснулі горла. На самай жа справе ўсё ўжо выказана. Апошнія радкі — кульмінацыя пачуцця, пасля іх любыя словы здаліся б вялымі, лішнімі.

Тут дарэчы прыгадаць радкі А. Пушкіна, якімі заканчваецца верш «Непагодлівы дзень патас»:

Никто ее любви небесной не достоин
Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;

Но если ....

[1] А. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 2. М., Изд-во АН СССР, 1963, стар. 206.

Як у пушкінскім, так і ў танкаўскім вершы гэтае калі па сваёй сэнсавай важкасці ямчэй за некалькі іншых «доўгіх» радкоў. Тут адно слова намякае на невядомы тэкст, будзячы фантазію, домысел. А як зусім слушна падкрэсліваў калісьці Ю. Тынянаў, «роля невядомага тэкста (любога ў семантычных адносінах), уведзенага ў бесперапынную канструкцыю верша, непараўнана мацнейшая за ролю пэўнага тэкста: момант такой частковай невядомасці запаўняецца як бы максімальным напружаннем недастаючых элементаў — даных у патэнцыі — і мацней за ўсё дынамізуе форму, якая развіваецца».[1]

Усё сказанае пра кампазіцыю лірычных твораў Максіма Танка падводзіць да трох галоўных высноў. Па-першае, у архітэктоніцы вершаў паэта добра выяўляецца гармонія «моцы натхнення з халоднай сілай развагі». Па-другое, паэт, свядома выбіраючы тую ці іншую форму пабудовы твора, імкнецца даць прастор думцы, уяўленню таго, хто гэты твор будзе ўспрымаць. Па-трэцяе, кампазіцыя верша непарыўна звязана са зместам, залежыць ад яго. Паэт добра памятае: тая форма найлепшая, якая можа найпаўней выявіць непаўторнасць пэўнай вобразнай думкі. Сувязь жа са зместам адбываецца праз пасрэдніцтва інтанацыі.

Дагэтуль мы назіралі жыццё сілаба-тонікі ў паэзіі Максіма Танка. Як відаць, традыцыйная сістэма вершаскладання паступова набывае ў паэта «свае», уласныя

[1] Ю. Т ы н я н о в . Проблема стихотворного языка. М., «Советский писатель», 1965, стар. 47.

рысы. Павелічэнне ролі інтанацыі, звязанае з узрастаннем вагі кожнага слова твора, прывяло да рытмічнай разняволеднасці вершаванага радка. Часта ўжо ні адзін з пяці традыцыйных сілаба-танічных памераў не падыходзіць для яго вымярэння. Паэт, які цудоўна авалодаў такімі складанымі відамі рыфмы, як састаўная і комплексная, часта зусім адмаўляецца ад яе. Прычым гэтае адмаўленне прадвызначаецца самім характарам рыфмоўкі, яе значным ускладненнем. У кампазіцыі ўсё большую ролю пачынае іграць думка, развага, мастацкая логіка. Інтанацыя, якая па сутнасці ў большасці выпадкаў непасрэдна абумовіла ўсе гэтыя фармальныя зрухі, сама з часам змяніла свой характар. Не трыбуннасць, дэкламацыйнасць, а гутарковасць, апавядальнасць — такія яе сённяшнія вызначальныя рысы. Цяпер Максім Танк — гэта ўжо не аратар гарадской плошчы, а хутчэй за ўсё дэкламатар перад радыёмікрафонам. Колькасць слухачоў не зменшылася, наадварот, непараўнальна ўзрасла, але інтанацыя стала больш непасрэднай, тон — задушэўным, перажыванне — інтымным.

Гэта — што датычыцца рытма-інтанацыйнай эвалюцыі творчасці паэта апошняга часу.

Але, як мы бачылі раней, адбывалася ў паэзіі Максіма Танка і эвалюцыя вобразная, якая ўрэшце прывяла да пашырэння вобразнасці ўмоўна-асацыятыўнай. Новыя зрухі, як у галіне інтанацыі, рытмікі, так і ў галіне паэтычнага вобраза, супалі па часе (апошняе дзесяцігоддзе), па сваёй сутнасці (выявілі новы характар лірычнага перажывання, які надзвычай ускладніўся, паглыбіўся). Павінен быў адбыцца нейкі якасны скачок, узнікнуць своеасаблівая паэтычная форма, якая б выявіла арганічнасць гэтых зрухаў. Такой новай формай і з'явіўся менавіта свабодны верш.

Стыхія і гармонія свабоднага верша

Неабходнасць узбагачэння выяўленчых магчымасцей мастацтва слова сёння добра адчуваюць многія пісьменнікі. У прыватнасці, гэта паказала нарада савецкіх і румынскіх паэтаў, якая адбылася ў пачатку 1961 года ў Бухарэсце. Знамянальна, што менавіта савецкія пісьменнікі ўзнялі пытанне пра магчымасць суіснавання ў літаратуры сацыялістычнага рэалізму многіх стылёвых разгалінаванняў. Так, гаворачы пра паэтычную форму і схільнасць паэтаў да таго ці іншага шляху выяўлення мастацкай задумы, Аляксандр Дзяменцьеў сказаў, што такія разыходжанні здаюцца яму «зусім натуральнымі. Паэзія ад іх ні ў якім разе не пацерпіць, а толькі выйграе і стане яшчэ багацейшай. Розныя напрамкі зусім магчымыя ў межах сацыялістычнага рэалізму».[1] Паэт Віктар Бокаў канкрэтызаваў гэтую думку. «Я перакананы,— сказаў ён,— што любая сістэма вершаскладання забяспечвае неабмежаваныя магчымасці развіцця. Ніводная вершаваная форма не можа прэтэндаваць на ролю дыктатара. У мяне ў гэтым выпадку толькі адна нецярпімасць: да бяздарнасці ў паэзіі, незалежна ад формы, у якую яна апранута».[2]

Максім Танк, які прысутнічаў на гэтай нарадзе, які ўсё сваё жыццё змагаўся з паэтычнай аднастайнасцю, беднасцю выяўленчых сродкаў, рашуча адстойваў неабходнасць для паэзіі самых розных форм вобразнага адлюстравання. Спецыяльна спыніўшыся на так званай

[1] «Румынская литература», 1961, № 4, стар. 126.
[2] Т а м жа, стар. 120.

традыцыйнай і нетрадыцыйнай сістэмах вершаскладання, ён сказаў: «У спрэчцы: якая форма лепш, рыфмаваны верш альбо белы?— абодва бакі маюць цяжкую артылерыю довадаў. Калі б пытанне гэта паставілі на галасаванне, то асабіста я галасаваў бы і за белыя вершы, і за рыфмаваныя, і за свабодныя! Таму што я не бачу ва ўсіх гэтых пошуках і дыскусіях ніякага антаганізму. У іх аснове ляжыць імкненне знайсці найбольш дзейсную форму для адлюстравання велічы і шматграннасці жыцця, для пастаяннага ўдасканаленая нашай баявой зброі і, у першую чаргу, паэзіі».[1] Аднак беларускі паэт рэзка адмежаваўся ад літаратурнага штукарства некаторых заходніх паэтаў, творчасць якіх даўно стала падобнай «ні то на рэбусы, ні то на абстрактны жывапіс». Сапраўдная навізна і сучаснасць паэзіі неадлучны ад высокіх ідэй эпохі, падкрэсліў ён.

Яшчэ ў давераснёўскі час яскрава ўсвядоміўшы неабходнасць паэтычных пошукаў, Максім Танк да сённяшняга дня свядома імкнецца авалодаць усім багаццем эстэтычнага вопыту, што дагэтуль набыло чалавецтва, сам у пэўнай ступені ўзбагачае гэты вопыт. Пасля Янкі Купалы і Максіма Багдановіча ў беларускай літаратуры не было, бадай, паэта, які б унёс у нацыянальную паэзію столькі свежага, па-сапраўднаму наватарскага, як Максім Танк. Аднак новая якасць вобраза, інтанацыі, рытму — не самамэта для майстра паэтычнага слова. Безумоўна, усё гэта ідзе ад надзвычайнай шырыні светапогляду, ад глыбіні светаадчування, ад жадання паўней выявіць пачуцці і думы працоўнага чалавека нашых Дзён. Складанасць і разнастайнасць паэтычных форм абумоўлена складанасцю і разнастайнасцю праяў самога жыцця, у якім цесна пераплятаецца новае і старое, не-

[1] «Румынская литература», 1961, № 4, стар. 122.

пераходзячае і мімалётнае. Як і ў жыцці, у паэзіі не ўсё новае — добрае і не ўсё старое — благое. «Вельмі цяжка,— казаў Максім Танк, выступаючы ў лютым 1964 года перад членамі Таварыства польска-савецкай дружбы ў Варшаве,— на падставе тэмы акрэсліць, у якую форму яна павінна пераліцца. Адны вершы без рыфмы, без пявучасці, характэрнай для беларускай паэзіі, не могуць існаваць. Ёсць вершы — гэта датычыць і маёй паэзіі,— якіх рыфмаваць не было б сэнсу. Паэт павінен быць у пастаянных пошуках».[1]

Максім Танк не адмаўляецца ад традыцыйнай для беларускай паэзіі сілаба-тонікі, ад рыфмаў, без якіх кажучы яго словамі, некаторыя вершы «не могуць існаваць». Свабодны верш паэта не адмаўляе сілаба-танічнага вершаскладання, а наадварот, развівае і ўзбагачае яго. Сёння можна гаварыць пра ўзаемаўзбагачэнне верлібра і сілаба-тонікі ў творчасці Максіма Танка. Сапраўды, рытмічная свабода верлібра аказвае значны ўплыў на дэфармацыю рытму, нават страфы традыцыйнага верша. У сваю чаргу сілаба-тоніка з'явілася тым грунтам, які напаіў сокамі, узрасціў свабодны верш. Так, размоўная інтанацыя, рытмічная раскаванасць радка сілаба-танічнага верша знайшлі далейшае развіццё ў верлібры.[2] Белы верш, а таксама вонкавая «беднасць», непрыкметнасць рыфмаў паэта наогул «скралі» поўную адсутнасць гукавых супадзенняў у радках сва-

[1] В. Ш в е д . Зачараваныя паэзіяй Танка. «Ніва», 1964, 1 сакавіка.

[2] «...характэрнай асаблівасцю свабоднага верша,— слушна пісаў Г. Шэнгелі,— з'яўляецца той момант, што ён мае тэндэнцыю вымаўляцца не ў рэчытатыўным, а ў дыктатыўным, звычайным, размоўным тоне, карыстаючыся ўсімі асаблівасцямі гутаркі». Г. Ш е н г е л и, Трактат о русском стихе, ч. I. Органическая метрика. Изд. 2. М.— Л., ГИЗ, 1928, стар. 108.

боднага верша. Але, апрача ўсяго гэтага, адбываліся ў сілаба-тоніцы Максіма Танка і ўнутраныя, прыхаваныя змены, якія, аднак, сыгралі пэўную ролю ў станаўленні новай формы вершаскладання.

Вядома, што ў трохскладовых памерах пропуск метрычных націскаў адчуваецца слабей, чым, напрыклад, у двухскладовых. Прычына гэтага — у большай адлегласці паміж націскнымі складамі. Менавіта таму «расцяжэнне» і «звужэнне» стапы асабліва характэрныя для трохскладовікаў, у выніку чаго яны надзвычай блізка стаяць да верша рытмічна раскаванага — дольніка і верлібра.

Прааналізаваўшы працэс развіцця рускага верша ад пачатку XX стагоддзя, Е. Ярмілава, у прыватнасці, прыйшла да такой высновы: «Блізкасць трохскладовых памераў да дольнікаў відавочная, дольнікі і развіваюцца на іх аснове ў канцы XIX ст.»[1]

У паэзіі Максіма Танка пасляваеннага часу заўважаецца няўхільнае змяншэнне двухскладовых памераў і рост трохскладовых. Відавочна, абумоўлена гэта агульнай схільнасцю паэта да роздуму, філасофскай развагі, для чаго асабліва прыдаюцца памеры, што робяць ураажанне «больш плаўных, запаволеных і некалькі больш пявучых у параўнанні з ямбам і харэем».[2] Разам з тым, беручы пад увагу блізкасць трохскладовікаў да рытмічна разняволенага верша, можна не сумнявацца, што яны ў пэўнай ступені структурна прадвызначылі з'яўленне апошняга.

Вось табліца, дзе ў працэнтах выражана колькасць вершаў пэўнага тыпу ў асобных кнігах Максіма Танка:

[1] Е. Е р м и л о в а . О ритмическом новаторстве советской поэзии. «Вопросы литературы», 1961, № 2, стар. 80.

[2] В. Х о л ш е в н и к о в . Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд -во Ленинградского ун-та, 1962, стар. 37.

Назва кнігі	Двух-складо-вікі	Трох-складо-вікі	Свобод-ныя фор-мы верша
«Пад мачтай (без паэм) 1938	58%	38%	4%
«След бліскавіцы», 1957	55%	45%	—
«Мой хлеб надзённы», 1962	39%	55%	6%
«Глыток вады», 1964	39%	42%	19%
«Перапіска з зямлёй», 1967	28%	40%	32%

З табліцы добра відаць тэндэнцыя звужэння абсягу двухскладовікаў у сучаснай творчасці Максіма Танка. Побач з гэтым заўважаецца, што да пэўнага часу (па зборнік «Мой хлеб надзённы» ўключна) колькасць трохскладовых памераў расла. Расла, каб прадвызначыць пэўным чынам новы якасны скачок — з'яўленне верша, у якім ранейшае вызначэнне стапы, двухскладовай альбо трохскладовай, не мае ўжо рацыі. Характэрна, што зборнік «Мой хлеб надзённы», у якім трохскладовыя памеры займелі вядучае станавішча, з’яўляецца той кнігай, дзе першы раз за пасляваенныя гады пачаў станавіцца на ногі свабодны верш. У кнізе «Перапіска з зямлёй» яго хада, як бачна, стала ўжо даволі цвёрдай. Тым не менш рытмічна разняволены верш, як гэта відно з табліцы, быў ужо ў даверасноўскім зборніку Максіма Танка «Пад мачтай», як, зрэшты, і ў кнігах «На этапах» і «Журавінавы цвет». Ці трэба дзівіцца з гэтага? У тагачаснай польскай паэзіі, якая вельмі пільна прыглядалася да французскай, свабодныя адносіны да рытму зусім не лічыліся святатацтвам. «Падчас паэтычнай буры 1918—1925 гадоў у коле «Скамандры» свабодны верш у хуткім часе з’явіўся ў паэтычных маніфестах Тувіма, а тамсама Вяжынскага, у дыянісійскіх пасланнях Івашкевіча; адпаведна найдалей затрымаўся ў паэмах Сланімскага».[1]

[1] Adam Ważyk. Esej o wierszu. Warszawa, 1964, стар 117.

Выклікае здзіўленне іншае: як у такой усеагульнай атмасферы захаплення свабодным вершам Максім Танк пры ўсёй сваёй схільнасці да пошукаў змог параўнальна мала звяртацца да арытмічнай, у традыцыйным разуменні слова, формы верша? Інтуіцыяй тут мала што вытлумачыш. Разважанні ж накшталт: «Вольным парывам песняра і ягонай магутнай пачуццёвасці часамі цесна ў традыцыйных, рэгулярных рамах верша, і тады ён ламае страфічную будову, піша вершам вольным, ужываючы розных размераў і свабоднай рытмікі»,[1] — наадварот, яшчэ больш ускладняюць справу. Бо «вольныя парывы» і «пачуццёвасць» павінны былі б рытмічна разнявоіць пераважную большасць вершаў Максіма Танка, дзе выразна адчуваецца вялікая сіла і пафасу, і пачуцця.

Відаць, гаварыць тут перш-наперш трэба пра моц нацыянальных традыцый, якія ў значнай ступені абумовілі «почырк» паэта, пра адчуванне мастацкай меры, што заўсёды дазваляла яму пазбягаць аднастайнасці, манаполіі толькі адной якой-небудзь формы выяўлення. Магчыма таксама, што паэт адчуваў эстэтычную непаўнацэннасць новага верша ў тым яго выглядзе, у якім ён быў прадстаўлены авангардыстамі. Безумоўна, прадстаўнікі «ракаўскай «Авангарды», якія асабліва адстойвалі свабодны верш, адрозніваліся ад фармалістаў тыпу Чыжэўскага, аўтара такога, з дазволу сказаць, верша, як «Гімн майго цела»:

кроў страўнік пульсуюць свае	пепсін сэрца б'юць маіх мозг.[2]	кроў кроў напружана кішак

[1] С. К а л і н а. На парозе новай эпохі ў беларускай літаратуры. «Калоссе», 1938, № I, стар. 33.

[2] Цыт. па кн.: A d a m W a ż y k . Названая праца, стар. 118.

У прыватнасці, яны слушна даводзілі залежнасць рытму твора ад яго сэнсу. «Толькі такія словы,— пісаў адзін з іх,— павінны стаяць адно ля другога, якія сэнсава вымушаны знаходзіцца адно ля другога, а не такія, што адпавядаюць рытму, зададзенаму звонку».[1] Аднак часта авангардысты разумелі паэтычны сэнс вельмі вузка, паэтэцку — толькі як спалучэнне пэўных разуменняў. Яны ішлі не ад жыцця, якое паэзія павінна адлюстроўваць, а ад схемы, апрыёрнага суджэння.

У гэтых адносінах рытмічна разняволены верш Максіма Танка выгадна вылучаўся сярод сотняў падобных па форме твораў, якія выходзілі з-пад польскага друкарскага станка. Кожны яго верш — гэта, кажучы вядомым афарызмам, агітацыя за нешта ці супраць нечага. Ці паэт маляваў абразок турэмнага жыцця («Начная цішыня»), ці нагадваў пакуты ваеннага часу («На акопах»), ці адкрыта клікаў да змагання («Да штурму») — усюды адчуваўся рэвалюцыйны пафас, быў відаць пэўны прыцэл.

Максім Танк у супрацьвагу авангардыстам не парываў поўнасцю і з традыцыйнай рытмічнай сістэмай. Ва ўсіх яго так званых свабодных даверасьнёўскіх вершах больш-менш выразна адчуваецца трохскладовы памер. Часам ён ледзь прыкметны («Акт першы»), часам характар стапы мяняецца з кожнай новай страфой. Так, у вершы «...Хмараў чаўны наплываюць» у першай страфе тэндэнцыя анапестычная, у другой — амфібрахічная,

[1] T a d e u c z P e i p e r . Rytm nowoczesny. У кн.: T ę d y . W., 1930, стар. 88. Сучасныя польскія літаратуразнаўцы нават лічаць эстэтычныя прынцыпы "Авангарды" адной з асноў, на якой склаўся свабодны верш выдатнага сённяшняга паэта Польшчы Тадэуша Ружэвіча. Гл. Z. S i a t k o w s k i . Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza. "Pamiętnik literacki", 1958, z. 3, s. 119—150.

у трэцяй— дактылічная. Амаль ва ўсіх рытмічна разняволеных вершах радкі мацавала рыфма.

Ужо адно гэта вызначае пэўную спецыфічнасць даверраснёўскага рытмічна разняволенага верша Максіма Танка. Аднак — і гэта, мабыць, самае галоўнае — умоўна-асацыятыўная вобразнасць, як мы бачылі, прыйшла да паэта значна пазней, ужо ў наш час, вобразнасць, якая неадлучна ад свабоднага верша паэта. Менавіта таму пра верлібр як самастойную вершаваную форму будзем гаварыць толькі ў адносінах да сучаснай творчасці Максіма Танка.

Свабодны верш — гэта пераважна верш-развага, верш-роздум. Менавіта таму, відаць, асноўная мясціна яго бытавання — лірыка медытатыўная, філасофская. Прычым філасофская не як жанр, а як тэндэнцыя да філасофскага асэнсавання пэўнай падзеі альбо з’явы, якога б парадку — інтымнага або грамадскага — яна ні была. Характэрная дэталь: Уолт Уітмен, бадай, толькі адзін раз здрадзіў свайму дзецішчу — свабоднаму вершу: простую, музычную дзіцячую «Калыханку» ён напісаў вершам сілаба-танічным, захаваўшы ў ёй і строгасць рытмікі, і звонкасць рыфмаў. Некаторыя беларускія паэты пачынаюць звяртацца да верлібра ў другой, трэцяй, чацвёртай кніжцы — па меры таго, як у іх творчасці звычайнае адлюстраванне падзей замяняецца асэнсаваннем іх, паглыбленым роздумам над жыццём (Сяргей Дзяргай, Алег Лойка, Аркадзь Марціновіч, Анатоль Вярцінскі, Янка Сіпакоў і інш.). Праўда, бацька беларускага свабоднага верша Максім Багдановіч ужываў гэтую форму вершаскладання нават там, дзе, здавалася б, ніяк нельга ігнараваць эмацыянальнага ўздзеяння праз мелодыку рад-

ка, звонкую рыфму — у лірыцы любоўнай. Аднак гэта амаль заўсёды абумоўлівалася тым, што ў такім выпадку на першым месцы было не столькі само каханне, колькі філасофія кахання, больш таго — філасофія прыроды наогул.

Пра «філасафічную» якасць свабоднага верша заўсёды неабходна памятаць. Канешне, гутарка ідзе не пра тое, што гэтую вершаваную форму паэты спецыяльна нашпігоўваюць нейкім філасофскім фаршам — усё залежыць ад характару таленту мастака. Свабодны верш, па ўсёй верагоднасці,— здабытак паэтаў-аналітыкаў, а не сінтэтыкаў...

Такім паэтам-аналітыкам у апошнія гады становіцца Максім Танк. Як ужо падкрэслівалася, у яго творчасці небывала пашырыліся вершы філасофскага напрамку, медытацыі. Аднак галоўнае ў тым, што наогул уся лірыка Максіма Танка стала больш філасафічнай, роздумнай. У выніку паглыбіліся аналітычныя, пазнавальныя магчымасці паэтычнага вобраза, узнікла ўмоўна-асацыятыўная вобразнасць.

Ідэйна-тэматычная эвалюцыя, абумовіўшы станаўленне свабоднага верша, прадвызначыла канкрэтны характар тых структурных змен вершаванага радка, што вялі да гэтага станаўлення. На цэнтральным шляху такіх змен ляжыць своеасаблівы вольны верш паэта.

Звычайна з разуменнем вольнага верша звязваюцца пэўныя паэтычныя жанры: драматычны твор, байка. У паэзіі ж Максіма Танка гэтая вершаваная форма сустракаецца выключна ў творах лірычных. Да таго і сам характар верша ў паэта некалькі своеасаблівы. Яго структура ў параўнанні з вольным, баечным вершам больш залежыць ад інтанацыйна-сэнсавай абумоўленасці, менш датрымліваецца рытмічнай непагрэшнасці сілаба-тонікі. Вальней у ім размяшчаюцца і рыфмы, для

якіх ужо неабавязкова павышаная эўфанічная моц, каб выразней акрэсліваць мяжу пэўнага радка. «...Верш з павышанай сэнсавай нагрузкай, якая дэфармуе яго рытм і ўзмацняе сінтаксіс, набліжаючы яго да гутарковай мовы, развіваючы ў ім сказавую, выражальную інтанацыю, выдзяляючы пры дапамозе кароткіх радкоў найбольш выразныя месцы»,— гэтае вызначэнне баечнага верша Л. Цімафеева,[1] думаецца, больш стасуецца да вольнага верша Максіма Танка, чым да такой вершаванай формы наагул. Прынамсі, у байцы несуразмернасць радкоў ужо прадвызначана самой формай, зададзена звонку. У вольным жа вершы Максіма Танка мэтазгоднасць падаўжэння ці звужэння таго ці іншага радка поўнасцю залежыць ад «сэнсавай нагрузкі».

Вось адзін з такіх вершаў, напісаны ў пачатку 1962 года,— «Барабан б’е». Твор — непасрэдны водгук на расстрэл двух алжырскіх патрыётаў. «Дзе б у чалавека ні стралялі, кулі — ўсе! — у сэрца мне траплялі»,— верш «Барабан б’е» лішні раз сведчыць, што гэтыя словы Межалайціса з поўным правам мог бы сказаць і Максім Танк, сэрца якога ўмяшчае радасці і гора лепшых людзей планеты. Увесь верш будуецца на гукавым кантрасце: б’е барабан, пад гукі якога вядуць чалавека на расстрэл, і — б’е чалавечае сэрца, маленькае, бездапаможнае. Бой барабана, дасканала перададзены рытмам, як бы ўвесь час, ад радка да радка нарастае. Вось ён заглушае ўсё, гучыць па ўсім свеце — над акіянам, на поўначы, нават пранікае скрозь гуканепранікальныя сцены будынка ААН. Але — о дзіва!— у такім шуме паэт не толькі чуе біццё чалавечага сэрца, а больш таго — заўважае момант калі яно «біць перастае»...

[1] Литературная энциклопедия, т. 2. Изд. Коммунистической Академии, 1930, калонка 289.

Барабан б’е
Вялізны, як Афрыка, зычны,
Заліты крывёю Алжыра,
Трагічны.
Я чуў яго днём,
Праплываючы
Міма Арана,
Я чуў яго гром,
Вітаючы
Чаек з Кан-Брана;
Чуў на поўначы дальняй,
Над айсбергамі акіяна,
У гуканепранікальных
Сценах ААНа.
Няўжо каты думаюць, можна
Назаўсёды
Заглушыць пераможны
Голас свабоды?
Барабан б’е —
Якая недарэчнасць!
Барабан б’е,
А сэрца чалавечае
Біць перастае! (III, 411).

Перастала біцца на зямлі яшчэ адно сэрца, але разносіцца аглушальны барабанны бой. Ды ніколі яму не заглушыць голасу свабоды, як не заглушыў ён ціхі перастук сэрца. Апошнія два радкі верша, узмоцненыя клічнікам,— і шкадаванне, і боль, але адначасова і зварот да людскога сумлення, і заклік да помсты.

У аснове рытмічнага малюнка верша «Барабан б’е» ляжыць амфібрахій. Але ён настолькі дэфармаваны інтанацыяй, што яго можна заўважыць хіба што паставіўшы побач некалькі радкоў: «Я чуў яго днём, Праплываючы Міма Арана...» Кожны радок твора ў выніку такой дэфармацыі набыў непаўторны рытмічны малюнак. Вось якая сапраўдная схема трох радкоў верша, якія толькі што цытаваліся:

— / — — /
— — / — —
/ — —/ —

Ад запаволенага, «флегматычнага» амфібрахія не засталося, як відаць, і следу. Рытм стаў нейкі нервовы, напружаны. Разам з алітэрацыяй (А**р**ана, г**р**ом, Кан-**Бр**ана...) ён як нельга лепш адпавядае трывожнай атмасферы верша, сам стварае гэтую атмасферу. Рытмічная непаўторнасць кожнага радка верша дапамагае інтанацыі падкрэсліць, вылучыць найбольш важныя вобразныя думкі твора. Радкі то пашыраюцца да дзевяці складоў, то звужаюцца да чатырох. Прычым іх заканчэнне выразна фіксуе рыфма, якая па сваім месцы ў вершы падчас набывае даволі складаны выгляд (авсавс — у пачатку другога страфоіда). Часам радок мае ўсяго адно слова. Такое слова падкрэсліваецца адначасова інтанацыяй, рытмам, рыфмай,— падкрэсліваецца, значыць, тым самым і пэўная думка. Вось гэтае падкрэсленне, праўда, ужо ў іншым вершы — «Грузінскі пейзаж»:

Я не паверыў бы нат
У рэальнасць пейзажу,
Дзе ўсё зіхацела і пела,
Хаця за яго і ручаўся сам Важа
Пшавела (IV, 134).

Не толькі прозвішча, але і імя выдатнага грузінскага паэта, стаўшы на перасячэнні сілавых ліній метра, інтанацыі, рыфмы, вылучылася сярод іншых слоў, раскрыла прыхаваныя асацыятыўныя сувязі (беларускі паэт апявае малюнкі пейзажу, якія таксама апяваў грузінскі паэт Важа...).

Такое вылучэнне ў вершы аднаго слова, якое па сваёй сэнсава-вобразнай напоўненасці варта цэлага радка, сустракалася, як мы бачылі, у традыцыйных вершах паэта («Нож»), Сустракаецца яно ў іх і цяпер.

Па ўсёй верагоднасці, такія пазаметрычныя вылучэнні асобных радкоў, расхістваючы архітэктанічную схему метра, і дапамаглі вынікненню своеасаблівага вольнага верша Максіма Танка. Аднак і сам вольны верш пачаў перажываць пэўную эвалюцыю. Па-першае, у ім, як і ва ўсёй лірыцы паэта, рыфмы сталі губляць сваю глыбіню, прыкметнасць. Па-другое, інтанацыя надзвычай дэфармавала рытм, часта памер верша вызначыць вельмі цяжка. Побач з гэтым само сэнсавае «напаўненне» вольнага верша непараўнальна ўзрасло.

Інтанацыя вольнага верша Максіма Танка надзвычай гнуткая, рухомая. Яна арганізуе радкі, вылучае іх, звязвае ў адзінае цэлае — твор. Па сваёй моцы, разнастайнасці яна нагадвае інтанацыю верлібра. Прыхільнік эксперыментальнага метаду ў паэтыцы акадэмік А. Н. Калмагораў пісаў, што «на слых пераход ад вольнага харэя да свабоднага верша і ад свабоднага верша да вольнага харэя не ўспрымаецца, як пераход да новай арганізацыі верша».[1] Тым больш не адчуваецца рэзкая мяжа паміж вольным вершам Максіма Танка, у якім традыцыйны вершаваны памер непазнавальна дэфармаваны, і свабодным вершам наогул.

Аднак усё ж на шляху паэта да «чыстага» верлібра была, апрача вольнага верша, яшчэ адна прыступка. Гэта — своеасаблівая вершаваная форма, якая стаіць на мяжы верша традыцыйнага і свабоднага. Са свабодным вершам яе лучыць арганізуючая роля інтанацыі, адвольная колькасць складоў у радках і, як правіла (гэта яе адрознівае і ад вольнага верша паэта), адсутнасць рыфмаў. З сілаба-тонікай яе яднае пэўная наяўнасць метрыч-

[1] А. Н. Колмогоров. К изучению ритмики Маяковского. «Вопросы языкознания», 1963, № 4, стар. 71.

най асновы. Так, менавіта асновы, бо акрэсленага вершаванага памеру тут устанавіць амаль немагчыма.

Гаворачы пра рытмічнае наватарства савецкай паэзіі, літаратуразнаўца Е. Ярмілава піша якраз пра гэтую мастацкую з’яву, што выразна вызначаецца і ў паэзіі Максіма Танка. Праўда, яна толькі пакуль што канстатуе факт. «Нам хацелася б,— зазначае даследчыца,— толькі паставіць гэтае пытанне, якое несумненна патрабуе далейшай распрацоўкі: у савецкай паэзіі, акрамя выкарыстання традыцыйных памераў, акрамя распрацоўкі ўсіх формаў дольніка, сцвярджаецца новая якасць: чаргаванне розных рытмічных тэндэнцый у межах аднаго верша — ад простата суседства да зліцця, сплава, які выяўляе ў гэтых памерах новую якасць, і гэта — адзін з прыкладаў таго пераварота ў сістэме верша, што адбыўся ў нашай паэзіі».[1] Е. Ярмілава разглядае магчымасць пераходу ў межах верша ад аднаго рытмічнага ладу да другога нават як аснову, на якой «склалася і развіваецца **новая вершаваная сістэма,** што разам з традыцыйным «класічным» вершам уваходзіць у скарбніцу пашай паэзіі».[2] Нам здаецца, што на падставе **толькі гэтых** зрухаў у традыцыйнай рытміцы гаварыць пра «новую вершаваную сістэму» яшчэ цяжка. Але яны, выяўляючы новы этап у пашырэнні рытмічнай свабоды, вядуць да іншых структурных змен у вершы, якія могуць сапраўды зрабіць тэрмін абазначэннем іраальнай з’явы. Разам з тым слушныя думкі літаратуразнаўцы цікавыя і з іншага боку. Яны добра паказваюць, што рытма-інтанацыйныя пошукі Максіма Танка не ляжаць у баку ад развіцця ўсёй савецкай паэзіі, не з’яўляюцца чымсьці

[1] Е. Е р м и л о в а. О ритмическом новаторстве советской поэзии. «Вопросы литературы», 1961, № 2, стар. 86.

[2] Т а м жа, стар. 88. Падкрэслена мною. — *В. Р.*

адасобленым ад пошукаў лепшых прадстаўнікоў брацкіх літаратур народаў Савецкага Саюза.

Мы ўжо падкрэслівалі рытмічную рознахарактарнасць кожнага радка верша «Барабан б’е». Яшчэ больш складаны рытмічны малюнак верша «...Намалявалі дзеці». У той час як у першым творы можна адносна лёгка заўважыць яго амфібрахічную тэндэнцыю, пра другі льга толькі сказаць, што ў аснове яго ляжыць трохскладовік. Інтанацыя не толькі ўварвалася ў рытміку твораў Максіма Танка, абумовіўшы «расцяжэнне» і «звужэнне» стоп, але гэтым самым парушыла і метрыку, раз’яднала паасобныя радкі, узгадняючыся з канкрэтным зместам паэтычнага выказвання. Тут варта спыніцца на так званым рытмічным перабоі, што ўзнік у творчасці паэта не сёння, што асабліва яскрава праяўляецца ў вершах, пра якія вядзецца зараз гутарка.

Першы верш, які адкрываў калісьці кнігу Максіма Танка «Пад мачтай»,—«Вырай» — меў своеасаблівы метрычны малюнак. У ім першы радок кожнай страфы быў чатырохстопным дактылем, усе тры астатнія радкі катрэна мелі ў аснове амфібрахій:

Зноў сярод ніў бесканечна шырокіх
іду, як калісь, у задуме цяпер я,
і музыкай сіняй дзесь звоніць далёка
сівое птушынае пер’е.

Аднак у вершы не адчуваўся перабой рытму, пераход ад аднаго вершаванага памера да другога. Чаму? Ві-

даць, вытлумачваецца гэта характарам танкаўскай інтанацыі.

Мы ўжо гаварылі пра дэкламацыйнасць, трыбуннасць вершаў паэта. Аднак, пачынаючы з першых спроб пяра і да сённяшняга дня, у лірыцы Максіма Танка надзвычай моцны струмень інтанацыі песеннай. Гэта — вынік непасрэднага ўздзеяння стыхіі народнай песні, пра што сведчыць нават сама манера чыткі сваіх твораў аўтарам. Максім Танк чытае вершы працяжна, меладычна, з распевам. І не толькі вершы песеннага характару, але гутарковага і дэкламацыйнага. Вось чаму для паэта асаблівае значэнне набывае прыблізна аднолькавае па працяглдасці гучанне стапы, нібы для музыканта — ізахроннасць музычных тактаў.

Аднародная меладычнасць звязвае паміж сабой некалькі радкоў. Канкрэтная праява гэтай сувязі — плаўнасць пераходу ад аднаго радка да другога, абумоўленая тым, што стапа, якая стаіць на стыку радкоў, ізахронная ўсім астатнім. Калі, напрыклад, стапе, якой заканчваецца першы радок верша, не хапае аднаго ненаціскнога складу, то такі склад знойдзецца на пачатку другога радка. Менавіта гэтая з’ява назіраецца ў вершы «Выраі», дзе дактылічная тэндэнцыя па сутнасці распаўсюджваецца на ўсю страфу, «выпрамляючы» ў адзін рад ажно чатыры радкі.

Альбо вось заключныя радкі верша «...Намалявалі дзеці». Калі падысці да іх з традыцыйнай меркай, то два з іх можна аднесці да амфібрахія, астатнія — да дыктыля:

Гэткі ж і мой свет калісьці быў— / — — /— —/—
Казачны, /— —(/)— —/— —/ —
неверагодны,
стракаты —

Пакуль не набыў
Фотаапарата

Але меладыка выпрамляе радкі, і, «выпрамленыя», яны ўжо ўсе без выключэння належаць дактылю:

/— —/ — —/ — — (/)— —/— —/— —/— —/(—)—(/)— —/—

Такім чынам, у вершах Максіма Танка можна бачыць дзве супрацьлеглыя тэндэнцыі. Калі меладыка імкнецца аб'яднаць радкі ў адзін агульны тахаметрычны перыяд, то інтанацыя, выяўляючы логіку зместу, наадварот, стараецца вылучыць, падкрэсліць асобныя вершаваныя радкі. На перасячэнні гэтых супрацьдзеючых сіл і ўзнікае так званы рытмічны перабой.

Не ўведаўшы сутнасць рытмічнага перабою, нельга зразумець ні чаргавання «розных рытмічных тэндэнцый у межах аднаго верша», ні самой вершаванай формы, якая ляжыць паміж вершам вольным і свабодным. Так, на першы погляд рытмічная аснова верша «Ключ жураўліны» (III, 536)— гэта нейкае няпэўнае спалучэнне розных трохскладовых памераў. У першым страфоідзе нібыта ёсць і дактыль, і амфібрахій:

I. Ключ жураўліны!
2. Гэта — ключ, якім адмыкаюць
3. Веснія воды,
4 Цёплыя подыхі ветру,
5. Зялёныя руні,
6. Птушыныя гнёзды,
7. Вясёлкі
8. І радасць

Першыя чатыры радкі (за выключэннем другога), як відаць па схеме,— гэта дактыль, астатнія чатыры — амфібрахій. Але схема схемай, а жывая інтанацыйна-

[1] Значок (/) абазначае ўмоўны метрычны націск, (—)— паўзу, якая замяняе ненаціскны метрычны склад, што ў творы адсутнічае.

меладычная плынь вызначыла свой характар памеру. І мелодыка, і інтанцыя, і, урэшце, сінтаксіс надзвычай цесна з'ядналі радкі верша, у якіх канкрэтызуецца сэнс папярэдняга выказвання: што адмыкае «ключ жураўлі-ны»? Менавіта таму радкі трэці — восьмы ўспрымаюцца як адзін разгорнуты «пералічальны» сказ, які мае агуль-ны вершаваны памер — дактыль. Рытмічны перабой, які пачынаецца з пятага радка, увесь час прытушоўваецца: недахоп аднаго ненаціскнога склада апошняй стэпы кож-нага папярэдняга радка кампенсуецца ў наступных радках.

Новая думка ў новых, заключных радках верша пад-крэслена і новай іх рытмічнай арганізацыяй.

1. Таму, калі бачу яго,	— /— —/— —/
2. Мне хочацца рукі свае працягнуць	—/— —/— —/— —/
3. Аж пад хмары асеннія,	— —/— —/— —(/)
4. Каб ключом гэтым	— —/— —
5. Зноў адамкнуць	/ — — /
6. Маладосць.	— — *I*

Давайце праскандуем разам другі і трэці радкі, як гэтага вымагае і логіка выказвання, і сінтаксічная іх пабудова. Ці не заўважаецца тут дакладна вытрыманы, «чысты» амфібрахій? Не толькі заўважаецца, але і вы-разна адчуваецца. Гэтаксама недахоп на стыку паміж трэцім і чацвёртым радкамі аднаго націскнога складу (ён абазначаны значком (/) не пазбаўляе нас падстаў вызначыць памер і ўсіх астатніх радкоў верша як амфі-брахій, нягледзячы на тое, што метрычная схема, здаец-ца, на амфібрахій і не паказвае. Рытмічны перабой не толькі не выключае меладычную спайку радкоў, але яшчэ больш яе падкрэслівае.

Аднак не заўсёды ў вершы можна заўважыць адзіны памер, хай сабе і дэфармаваны мноствам рытмічных перабояў. Часта ў творах Максіма Танка сапраўды

заўважаецца паяднанне пад адной вершаванай абалонкай розных памераў, часцей — трохскладовых. Яшчэ ў давераснёўскі час, як выключэнне, як вынік пэўных рытмічных эксперыментаў, у вершы «...Хмараў чаўны наплываюць» кожная з трох строф мела свой памер: першая страфа — анапест, другая — амфібрахій, трэцяя — дактыль. Але толькі ў апошняе дзесяцігоддзе, калі інтанацыя ўсё штораз больш пачала парушаць метрычныя схемы, вершы, у якіх назіраецца пераход ад адной рытмічнай тэндэнцыі да другой, сталі ў творчасці Максіма Танка з'явай пастаяннай. Прычым, колькасць такіх вершаў узрастае. Калі ў «Глытку вады» іх было каля дзесяці, то ў «Перапісцы з Зямлёй» — пятнаццаць.

Асабліва любяць паядноўвацца трохскладовы, у самых розных варыяцыях. Але часамі да іх далучаецца і ямб («Трактат аб паэзіі», «Чытаючы яе лісты», «Вясна», «Зямное прыцягненне»). Звычайна, пераход да новага рытму абумоўліваецца логікай паэтычнага выказвання. Справа не ў тым, што той ці іншы рытм можа адпавядаць пэўнай думцы,— сама змена рытму завастрае ўвагу на новай вобразнай думцы.

У вершы «Шкляны чалавек» (IV, 125) роздум над маральнымі якасцямі чалавека перадаецца некалькі своеасабліва. Верш гэты — невялікая драматызаваная сцэнка, дзе пытанне — адказ нясуць галоўную ідэйную нагрузку. Маецца тут і свой фон — першыя некалькі радкоў:

У музеі стаіць шкляны чалавек.
Калі ў ім запальваюць святло электрычнае,
Прасвятліваюцца да апошняй жылкі
Галава,
грудзі,
сэрца...

У гэтых радках скрозь надзвычайную дэфармаванасць памеру ўсё ж праступае сілуэт анапеста. Але ён тут жа знікае, калі «фон» адступае ў вершы на задні план:

Прафесар, з указкай, расказвае
Пра функцыі кожнага органа.
А потым пытае:
— Ці ўсё зразумела?

Разам са «словамі» і «пытаннем» прафесара ў верш прыходзіць «чысты» амфібрахій. Адна стапа яго перавандроўвае ў наступны радок верша. Але гэта хутчэй інерцыя памеру папярэдняга, які яшчэ больш, па кантрасту, адцяняе памер наступны — дактыль. Такі рытмічны кантраст адпавядае кантрасту сэнсаваму: як непадобна пытанне, зададзенае прафесару, да самой сутнасці таго, пра што прафесар вёў гутарку!

— Прафесар!
Я перажыў зямлі сваёй гора,
Знаю трагедыю Хірасімы,
Бачыў Асвенцім,
чуў звон Бухенвальда.
Дзе ў чалавека знаходзіцца цемра?

Пытанне для прафесара-анатома сапраўды можа здацца дзіўным. Для паэта — яно не толькі мае рацыю, але і адно з найважнейшых. Не выпадкова таму і гэтае, нібыта выпадковае супадзенне, ледзь не рыфма: **цемра — гора.** Ад цемры чалавечай, цемры сардэчнай, разумовай — гора на ўсёй зямлі: і на бацькаўшчыне паэта, і ў краінах асвенцімаў, хірасімаў... Магчыма, у гэтым горы павінен крыху і прафесар, якому да таго, дзе ў чалавека знаходзіцца цемра, няма ніякай оправы.

Так, побач з іншым, супастаўленне розных памераў (анапеста, амфібрахія і дактыля) дапамагае вылучыць асобныя думкі твора, яскравей усвядоміць яго ідэю.

У вершах тыпу «Ключ жураўліны», «Шкляны чалавек» традыцыйная рытміка парушаецца нібы двойчы. Па-першае, тут не вытрымліваецца які-небудзь адзін пэўны памер, назіраецца сужыццё самых розных. Па-другое, метрычная канва саміх гэтых памераў настолькі дэфармавана, што падчас цяжка ўстанавіць яе характар. Такі верш надзвычай блізка стаіць да свабоднага верша не толькі сваёй рытмічнай разняволенасцю, але і сутнасцю сваёй вобразнасці. Магчыма, ён можа найлепей пасведчыць, як па меры пашырэння рытмічнай свабоды ў творчасці Максіма Танка ўзрастала кандэнсацыя вобразнага мыслення, ускладнялася асацыятыўнасць, паглыблялася апалітычнасць вобраза. Сапраўды, ключ, якім адмыкаюць «птушыныя гнёзды, вясёлкі і радасць» — гэта ключ настолькі ўмоўны, што для рэалістычна-дакладнага «заімка» традыцыйнай вобразнасці відавочна не падыдзе.

Але побач са зменамі ў вобразным ладзе рытмічна раскаваны верш (назавем яго так у адрозненне ад «чыста» свабоднага верша — верлібра) зазнаў і некаторых структурных змен. Так, у ім значна актывізавала сваю ролю 'інтанацыя, узрасла паяднальная сіла паэтычнага сінтаксісу, адсутнасць рыфмаў у некаторай ступені кампенсавалася пэўнай сістэмнасцю ў размяшчэнні клаўзул і г. д. Адыходзячы ад традыцый сілаба-тонікі, гэты верш стварае свае традыцыі, не менш значныя за ранейшыя. Усё гэта вельмі добра відаць, напрыклад, у вершы Максіма Танка «Перапіска з Зямлёй»:

Я пісаў зямлі многа лістоў
Пяром, якім пішуць лірычныя песні,
Гімны розныя, маніфесты;
Пісаў я смыкамі ўсіх скрыпак,
Якія смяюцца і плачуць;
Пісаў спіцамі дрогкіх калёс,

Якарамі і мачтамі караблёў,
Штыком і
сапёрнай
лапатай;
Пісаў кубкамі, з якіх п'юць
За здароўе і вечную памяць,—
Але пакуль што
Адказ атрымаў я
Толькі на ліст мой,
Напісаны плугам.
Вось ён.
Парэжце на скібы яго.
Частуйцеся.
Ешце (IV, 7).

Паэт не толькі вызначае аснову ўсіх асноў жыцця на Зямлі, але адначасова і складае гімн гэтай «аснове» — чалавечай працы, дакладней — працы хлебароба. Ужо ў гэтым — арыентацыі на хлебароба, у працы якога заключаны поспех прадстаўнікоў літаральна ўсіх іншых прафесій,— відаць своеасаблівасць танкаўскага светабачання, танкаўскага стылю. Форма твора — рытмічна разняволены верш. Як і трэба было чакаць, вобразнасць умоўна-асацыятыўная з'яўляецца тут пераважальнай. У аснове ўсяго верша — глыбока асацыятыўны «стрыжнявы» вобраз (пісаць лісты Зямлі), асобныя лакальныя вобразы канкрэтызуюць яго (пісаў смыкамі скрыпак, спіцамі дрогкіх калёс, якарамі і мачтамі караблёў...). Асацыяцыі настолькі раптоўныя, нечаканыя, што здзіўляюць сілай свайго першаадкрыцця, неспадзяванасцю супастаўлення асобных разуменняў.

«Перапіска з Зямлёй» не датрымліваецца пэўнай метрычнай нормы, не мае рыфмаў. Тым не менш мы зусім не адчуваем рытмічнай какафоніі, неарганізаванасці. Наадварот, верш вылучаецца сваёй стройнасцю, нейкай сцэментаванасцю радкоў. Чым гэта вытлумачыць?

У вершы надзвычайнае значэнне набывае сінтаксічная сувязь паміж асобнымі радкамі. Лёгка заўважыць, што ўся першая частка верша — гэта адзін разгорнуты сказ, змацаваны цэлай сістэмай анаферыстычных паўтораў (пісаў), а таксама пералічальным характарам самога выказвання. Адсутнасць рыфмы не зніжае, а, наадварот, павышае з'ядняльную сілу клаўзул, якія ўтвараюць стройную сістэму чаргавання мужчынскіх і жаночых рытмічных канчаткаў.

Кампазіцыйна верш дзеліцца на дзве асноўныя часткі: першая (1—14 радкі) — тэза-антытэза, другая (15—18 радкі) — выснова. «Перапіска з Зямлёй» мае надзвычай разнастайную сістэму чаргавання націскных і ненаціскных складоў, аднак менавіта тут можна ўбачыць своеасаблівую ўнутраную арганізацыю верша, абумоўленую характарам вобразнага ўвасаблення яго ідэйнай задумы. Калі ўважліва прыглядзецца да паасобных радкоў, то ў кожным з іх, хаця і не асабліва выразна, можна ўбачыць схільнасць да таго ці іншага трохскладовага памеру. Так, у першым радку, нягледзячы на лішак націскаў, адчуваецца так званая анапестычная тэндэнцыя, у другім — амфібрахічная і г. д. Разам з тым гэта не адвольная мешаніна разнастайных памераў. Сапраўды, возьмем толькі «тэзу» (1—10 радкі). Яе першыя чатыры радкі маюць «перакрыжаваны» рытмічны малюнак: анапест — амфібрахій — анапест — амфібрахій, другія чатыры — «апаясальны»: амфібрахій — анапест — анапест — амфібрахій, два апошнія — «парны»: анапест — анапест. Мы спецыяльна ўзялі тэрміны з галіны рыфмоўкі, бо гэтай вельмі стройнай **сістэме** рытмічнай арганізацыі верша адпавядае не менш стройная **сістэма** размяшчэння клаўзул (АВВВ/ВААВ/АВ). Менавіта клаўзулы служаць тым мастком, што злучае ў вершы «тэзу» і «антытэзу». Так, у творы сэнсавая адметнасць

«антытэзы» падкрэсліваецца нават рытмічна-раптоўным з’яўленнем амаль «чыстага» дактыля:

Але пакуль што
Адказ атрымаў я
Толькі на ліст мой,
Напісаны плугам.

Аднак гэтыя радкі, якія выдзяляюцца нечаканым рытмічным пераходам, не выпадаюць з агульнага кантэксту верша. І гэта — дзякуючы той самай аб’яднальнай якасці клаўзул: з папярэднімі радкамі гэтыя вершы лучыць перакрыжаванае клаўзаванне (АВАВ).

Апрача інтанацыйна-сінтаксічнага паяднання, літаральна ўсе радкі верша — і з анапестычнай, і з амфібрахічнай, і з дактылічнай тэндэнцыяй — аб’ядноўваюцца складанай сістэмай апорных націскаў. З такіх апорных націскаў можна назваць, галоўным чынам, два: на другім і на пятым складах. У апошнім, самым важкім чатырохрадкоўі верша інтанацыйна выдзяляецца кожнае слова (зрэшты, два апошнія радкі маюць усяго па адным слове). Аднак і тут радкі не распадаюцца, не існуюць самі па сабе. Апорныя націскі (у першым і чацвёртым радках — на першым складзе, у другім і трэцім — на другім складзе) «звязваюць» паэтычнае выслоўе, цэментуюць яго ў адзінае цэлае.

У вершы «Перапіска з Зямлёй» Максім Танк, кажучы яго ж словамі, не ўпадае поўнасцю ў «грэх супраць традыцыі нацыянальнай»: тут, хоць і ў значнай трансфармацыі, усё ж адчуваюцца традыцыйныя трохскладовыя памеры. Аднак ужо ў гэтым творы добра бачна, якой цаной дастаецца пэўная рытмічная свабода — узмацненнем залежнасці асобных радкоў паміж сабой, павышэннем ролі інтанацыйна-сінтаксічнай сувязі, утварэннем дакладнай сістэмы чаргавання клаўзул і інш. Безумоў-

на, кожны верш па-свойму будзе рэагаваць на змяншэнне ў ім ролі традыцыйнай рытмічнай арганізацыі. Аднак ніводны з іх нельга абвінаваціць у адсутнасці ўсялякай арганізацыі, у анархічным разуменні рытмічнай свабоды.

Балгарскі паэт Любамір Леўчаў, умела адстойваючы ў артыкуле «Праблемы свабоднага верша»[1] новую вершаваную форму, слушна пісаў пра заканамернае вырастанне верлібра з традыцыйнай сілаба-тонікі. Вызначаючы свабодны верш не як «модны заходні ўплыў, а як нашу славянскую традыцыю», ён на матэрыяле рускай паэзіі даволі пераканальна раскрыў працэс рытмічнага разняволення верша.

«Калі не памыляюся, леймата (прапушчаны склад.— *В. Р.)* настойліва ўвайшла ў рускую паэзію дзесьці на мяжы XX стагоддзя, і жывы рытм мовы, як паток, што драмаў пад лёдам, раптоўна прабудзіўся, скінуў сваю рыцарскую броню. І пачаўся крыгаход. У гэтым вірлівым руху, нібыта крыгі, плывуць фрагменты ямбаў, дактылі, харэі, анапесты». І далей: «Калі свабодны верш будуецца на догмах, асабліва на такіх, якія не дапускаюць ні ў якім выпадку элементаў метрычнасці, ён не можа быць ніякім свабодным вершам. Тут пераемнасць — зусім натуральная і дыялектычная. Нельга шукаць строгую мяжу паміж свабодным і класічным вершам».

У паэзіі Максіма Танка гэтую мяжу правесці амаль немагчыма яшчэ па той прычыне, што сёння ў ёй адначасова суіснуюць самыя розныя вершаваныя формы — верш класічны, вольны, раскаваны, свабодны. І калі мы ўсё ж адважымся размежаваць іх, то каб больш яскрава ўбачыць адметнасць кожнай формы, агульную рытмічную эвалюцыю.

[1] «Литературен фронт», 1962, № 9.

А факты гэтай эвалюцыі сведчаць пра тое, што нават у межах верша рытмічна разняволенага ў апошнія гады адбываюцца пэўныя змены. Так, вынікае цікавая заканамернасць: чым бліжэй да нашага часу, тым штораз меней шансаў адшукаць у свабодным вершы Максіма Танка хаця б цень нейкага традыцыйнага памеру. Калі, напрыклад, бадай у кожным вершы, што склалі кнігу «Глыток вады» (1964), можна было бачыць пэўныя метрычныя абрысы, то іх амаль нельга ўжо ўгледзець у свабодных вершах, надрукаваных у зборніку «Перапіска з Зямлёй» (1967). Безумоўна, не можна прараказваць, як пойдзе ў будучым эвалюцыя верша Максіма Танка. Але, думаецца, што і далей межы рытмічнай свабоды будуць увесь час пашырацца. Тым больш, што побач з такім пашырэннем адбываецца ўзмацненне іншых арганізуючых пачаткаў верша — вобразнасці, інтанацыі, паэтычнага сінтаксісу і г. д.

Такім чынам, свабодны верш Максіма Танка — гэта не нагрувашчванне вобразаў, не кампазіцыйная адвольнасць. Яго вонкавая прастата не мае нічога агульнага са спрошчанасцю, страфічная свабода — а хаосам.

Сталыя рысы архітэктонікі верлібра паэта толькі пачынаюць складвацца. Аднак ужо цяпер можна заўважыць яе некаторыя асаблівасці. Да гэтай вершаванай формы без усялякіх агаворак можна адрасаваць вызначэнне кампазіцыі твора Максіма Рыльскага: гармонія, што з думкі вырастае. Сапраўды, свабодны верш можа даць яскравыя прыклады непасрэднай абумоўленасці будовы твора паступовым разгортваннем яго паэтычнай думкі. Прычым асноўную ролю тут адыгрывае інтанацыя (вось чаму свабодны верш часам называюць інтанацыйным). Інтанацыя ў творы выступае ў поўнай згодзе з сінтаксісам, які яна поўнасцю падпарадкоўвае і ў якім знаходзіць належную падтрымку. Менавіта таму, гаво-

рэчы пра кампазіцыю свабоднага верша Максіма Татка, трэба перш ;за ўсё мець на ўвазе яго інтанацыйна-сінтаксічную структуру. «Звязанасць» радкоў, іх узаемазалежнасць, агульная абумоўленасць логікай паэтычнага мыслення вызначаюць кампазіцыйную стройнасць і строгасць верша. Саксаул, які «ад дрэва ўзяў толькі самае неабходнае»,— у гэтым вобразным вызначэнні верлібра Анатоля Клышкі, бадай, няма перабольшання.

Калісьці В. Жырмунскі ўпершыню звярнуў увагу на вялікую ролю, якую адыгрывае сінтаксіс у свабодным вершы. «Мастацкае ўпарадкаванне сінтаксічных радоў і звязанае з ім, у большай альбо меншай ступені, заканамернае размяшчэнне націскаў,— пісаў вядомы даследчык верша, — замяняе сабой тую строгую метрычную схему, да якой мы прывыклі ў страфічнай лірыцы».[1] Пазней Л. Цімафееў выказаўся яшчэ больш катэгарычна. Правільна звярнуўшы ўвагу на аднародную інтанацыйна-сінтаксічную пабудову радкоў свабоднага верша, ён прыйшоў да высновы, што «гэтая паўтаральная інтанацыя, якая выражана ў падобнай сінтаксічнай будове фразы, і вызначае своеасаблівы рытм верша».[2] А. Квяткоўскі, а крыху пазней і А. Жоўціс, ідучы ўслед за колішнім меркаваннем Ю. Тынянава, адмовілі, аднак, верлібру ў так званым ізасінтаксізме на той падставе, што ён «змацоўвае толькі частку радкоў, а не ўсе».[3] Але ж, па праўдзе, у адваротным выпадку ці можна было б назваць гэтую вершаваную форму свабодным вершам?! Да гэтага, своеасаблівы сінтаксічны паралелізм з'яўляецца

[1] В. Ж и р м у н с к и й . Композиция лирических стихотворении Пб., 1921, стр. 87.
[2] Краткий словарь литературоведческих терминов, выд. 4. М., 1963, стар. 137.
[3] В. Ж о в т и с. Границы свободного стиха. «Вопросы литературы», 1966, N° 5, стар. 113.

адным з вызначальных мамантаў літаральна ва ўсіх паэтаў-верлібрыстаў: У. Уітмена, Э. Верхарна, П. Элюара, П. Неруды, Н. Хікмета... Цікава, што нават верш Д. Злобінай «Калі сустрэнеш дзяўчыну», якім А. Жоўціс імкнецца аспрэчыць В. Жырмунскага і Л. Цімафеева, сам найлепш сведчыць пра яго стройную інтанацыйна-сінтаксічную арганізацыю...

Мы далёкія ад намеру А. Квяткоўокага і А. Жоўціса залічваць у разрад свабоднага верша ўзоры старажытнай паэзіі (перш за ўсё з-за характару вобразнасці). Але паглядзіце, як у ёй, амаль яшчэ неадасобленай ад народных вытокаў, выразна адчуваецца ўпарадкаванасць інтанацыйна-сінтаксічная!

...Понеже от прирожения
Звери, ходящие в пустыни,
Знають ямы своя;
птицы, летающие по возъдуху,
ведають гнёзда своя;
рибы, плывающие по морю и в реках,
чують виры своя;
пчелы и тым подобныя
боронять ульев своих,—
тако ж и люди,
игде зродилися и ускормлены суть по бозе,
к тому месту великую ласку имеють.[1]

Гэты ўрывак з прадмовы Францішка Скарыны да кнігі «Іудзіф» мы для нагляднасці напісалі вершам, у якім кожны радок — гэта сэнсавая і інтанацыйна-сінтаксічная еднасць. Менавіта такая кампазіцыйная структура свабоднага верша наогул і верлібра Максіма Танка ў прыватнасці. Таму калі гаварыць, што свабодны верш — гэта дыялектычнае паўтарэнне «па спіралі» некаторых рыс народнага і старажытнага літаратурнага

[1] Анталогія беларускай паэзіі, т. І. Мінск, 1961, стар. 25.

верша, то, апрача павышанай інтанацыйнасци, неабходна памятаць і пра моцную сінтаксічную звязанасць паасобных вершаваных радкоў.

Інтанацыйна-сінтаксічны паралелізм не толькі яднае вершаваныя радкі, суадносіць іх паміж сабой, але і ствараe своеасаблівае сэнсава-вобразнае чаргаванне. Кожны радок — гэта пэўны вобраз, які ўзгадняецца з усім вобразным ладам верша, але тым не менш мае і сваю пэўную самастойнасць. У выніку гэтага ў вершы заўважаецца ўсталяванне пэўнай «меры» — вершаванага радка, які выяўляе адзінства сэнсава-вобразнае, інтанацыйнае і сінтаксічнае. Зноў жа ўсё гэта нагадвае ранняе народнае вершаскладанне, у якім «назіраецца яскрава выражаная тэндэнцыя да захавання адзінства сэнсавага і рытма-сінтаксічнага члянення радка»,[1] што дало падставы некаторым даследчыкам гаварыць нават пра асобны рытм вобразнасці.[2]

Ізасінтаксізм у свабодным вершы Максіма Танка з'яўляецца адным з галоўнейшых арганізуючых момантаў. Але гэта не значыць, што, апрача інтанацыйна-сінтаксічнай спайкі, радкі верша не могуць яднацца і іншым шляхам. У вершы «Перапіска з Зямлёй», была ўжо відаць немалая паяднальная моц аднатыпных клаўзул і так званых апорных націскаў. Такім чынам, нельга гаварыць пра адну якую-небудзь сталую «меру» паўтора для ўсіх рытмічна разняволеных вершаў паэта.

У Максіма Танка арганізаванасць свабоднага верша трымаецца ў большай ступені на інтанацыйна-сінтаксічных паралелях, паўторах, што ўваскрашае ў памяці

[1] Л. И. Т и м о ф е е в . Ритмика «Слова о полку Игореве». «Русская литература», 1963, № 1, стар. 91.

[2] С. Б а л у х а т ы й . К вопросу об определении ритма в поэзии. Известия Самарского государственного, университета, вып. 3, 1922, стар. 136.

прыгаданыя вышэй радкі Францішка Скарыны. Адзін з класічных прыкладаў — верш «...Парог, вычасаны з успамінаў» (IV, 152):

Парог, вычасаны з успамінаў,
-Астаўся за мной;
Дзверы, на завесах цвыркуновай песні,
Асталіся за мной;
Вокны, зашклёныя вачамі блізкіх,
Асталіся за мной;
Хата, пакрытая крыламі ластавак,
Асталася за мной,—
Як жа мне не азірнуцца назад,
Нават калі б я застыў
Слупом солі?!

Сапраўды, наколькі блізкі гэты верш да твора пачынальніка беларускай кніжнай паэзіі! У ім — тое ж мноства сінтаксічных паралеляў, скразны паўтор аднаго радка, нават падобная інтанацыя — прыўзнятая, урачыстая. І там і тут — адзін і той жа кампазіцыйны прыём: спачатку ідзе «доказ», а потым, толькі ў канцы твора — сцвярджэнне, якое «даказваецца».

Але наколькі гэтыя творы блізкія, настолькі яны і далёкія. І галоўнае адрозненне — у характары вобразнасці. Безумоўна, Францішак Скарына ніколі не змог бы ўбачыць «вокны, зашклёныя вачамі блізкіх». Нават не таму, што за гэтым вобразам стаіць спецыфічны вопыт паэта, нават вопыт цэлага пакалення, якога не раз вымушала жыццё пакідаць родны парог. Справа ў зусім іншым характары вобразнага мыслення, у той магчымасці «спалучэння далекаватых ідэй», якая прыйшла да паэтаў толькі праз чатырыста год пасля дзейнасці першага беларускага літаратара.

Верш «...Парог, вычасаны з успамінаў» моцна знітованы паўторамі самай рознай якасці. Тут і паўтор пэўнай

граматычнай формы — назоўніка (парог, дзверы, вокны, хата), і аднастайная сінтаксічная пабудова сказаў, і рэгулярнае паўтарэнне аднаго радка амаль праз увесь твор. Праўда, ёсць у ім і апорны націск (на першым складзе — у нячотных радках, на трэцім і шостым — у чотных), які таксама некалькі «звязвае» вершаваныя радкі. Але ён усё ж тут не іграе галоўнай ролі; больш таго, сам ён — толькі вынік гэтых паўтораў.

Верш Максіма Танка пакідае прыемнае ўражанне цэласнасці, арганізаванасці. У ім нельга ўбачыць ні вобразнай какафоніі, ні інтанацыйнай адвольнасці, ні кампазіцыйнага сваволля. Замест какафоніі — гармонія, замест адвольнасці — агранізаванасць, замест сваволля — дысцыпліна. Менавіта гэта з'яўляецца асноўным якасным паказчыкам дасканаласці свабоднага верша Максіма Танка, як, зрэшты, і яго традыцыйнага верша.

Ужо гаварылася, што свабодны верш жыве ў паэзіі Максіма Танка побач з сілаба-танічным. Прычым «жыллёвая плошча» яго ўвесь час, ад кнігі да кнігі, прыкметна пашыраецца. Аднак гэта такі жыхар, для якога часамі не існуе нават сценных перагародак, і ён як ні ў чым не бывала размяшчаецца тады на чужой палавіне. Праўда, да гэтага часу такое здарылася, бадай, аднойчы. І калі на ім варта крыху спыніцца, то толькі таму, што сумеснае жыццё аказалася карысным і даволі перспектыўным.

...Максім Танк, для якога «камунізм — не ікона, а праўда жыцця, без якой... не даражыў бы сягоння зямлёй» («Трактат аб паэзіі»), усёй палкасцю свайго паэтычнага слова імкнецца сцвердзіць светлыя ідэалы новага сацыяльнага ладу. Ён, аднак, добра бачыць і выкрывае тых, хто гэтыя ідэалы хоча апаганіць, прынізіць, дастасоўваючы іх да свайго мяшчанскага густу. Паэт асабліва жорстка ваюе з мяшчанамі ад культуры, з рознымі «капшукамі нацыянальнымі» (П. Панчанка),

з духоўнымі рэнегатамі. Верш «Мне здаецца» (IV, 30-32) — адно са сведчанняў гэтага.

«Хто сёння аб Камунізме — аб залатым веку — не марыць!»— гэта не пытанне паэта, гэта вокліч сцвярджэння: так, пра камунізм мараць усе! Але ці ва ўсіх мары чыстыя, бескарыслівыя? На жаль, не ва ўсіх.

Некаторыя нат ужо
Стараюцца запасціся
Велізарнейшай лыжкай
Ды місай.
Некаторыя нат ужо
Стараюцца пазбыцца
«Перажыткаў» —
Сваёй культуры і мовы,
Быццам
Ля варот камунізма
Кантралёры
Будуць экзаменаваць
Толькі па эсперанта
І іх першых прапусцяць
У Сонечны Горад.

Характэрная дэталь: паэт ставіць на адну нагу гэтыя дзве формы маральнага апусташэння: сацыяльнае прыстасавальніцтва і касмапалітызм. Тут ёсць свая логіка ў чалавеку, у якога адна мэта — напоўніць страўнік, заўсёды пустымі здаюцца паняцці, накшталт радзіма, народ, культура...

Паэт не стрымліваецца, усклікае: O simplicitas sancta!— О святая наіўнасць! Няўжо трэба растлумачваць недарэчнасць такога разумення камунізма?.. Відаць, трэба!..

Я ўпэўнены, што ля ўваходу
У камунізм спытаюць:
— З чым прыходзіце вы,
Які знаеце танец?

Танец жывата?
Вы не індус, здаецца?
А іграеце? На там-таме,
А не на жалейцы?..
А спяваеце песні
На мове якой?
Кажаце, што на многіх,
Толькі не на сваёй?..

Паэт-інтэрнацыяналіст апелюе да лепшых людзей многіх народаў, якія яму вельмі дарагі як сапраўдныя патрыёты. Дамарослых касмапалітаў ён пасылае давучыцца

... у Пушкіна, Міцкевіча,
Шаўчэнкі і Багушэвіча,
У многіх іншых,
У тым ліку
І ў майго друга
Расула Гамзатава,
Каб зналі, якімі ўсе мы
Скарбамі багатыя
І што нельга пра іх
Забываць.

Як ідэя гэтага верша Максіма Танка пераклікаецца са словамі пра родную мову яшчэ аднаго вялікага прадстаўніка рускай культуры — Канстанціна Паустоўскага! «Па адносінах кожнага чалавека да сваёй роднай мовы,— пісаў ён,— можна зусім дакладна меркаваць не толькі пра яго культурны ўзровень, але і пра яго грамадзянскую каштоўнасць.

Сапраўдная любоў да сваёй краіны немагчыма без любві да сваёй мовы. Чалавек, раўнадушны да роднай мовы,— дзікую. Ён шкодны па самой сваёй сутнасці таму, што яго абыякавасць да мовы вытлумачваецца паўней-

шай абыякавасцю да мінулага, сучаснага і будучага свайго народа».[1]

Абыякавасць да будучыні нашага народа — камунізме — вось да чаго прыводзяць імкненні некаторых «пазбыцца «перажыткаў» — сваёй культуры і мовы», вось супраць чаго так палка выступае Максім Танк! Па адным гэтым ужо відаць, што паэт пазбаўлены якой бы там ні было нацыянальнай абмежаванасці, што яго хвалююць праблемы, аднолькава блізкія і рускаму, і ўкраінцу, і аварцу...

Друг паэта лаўрэат Ленінскай прэміі аварац Расул Гамзатаў напісаў у свой час верш «Родная мова». Сюжэт яго просты: паэту прысніўся сон, што ён паміраў, лежачы ў адной з далін Дагестана. Ніхто яго ўжо не мог вылечыць: ні доктар, ні знахар. Але, паміраючы, ён пачуў двух людзей, якія гутарылі на яго роднай мове. І здарыўся цуд: чалавек пачаў ачуньваць!

Расул Гамзатаў шчыра прызнаецца:

Кого-то исцеляет от болезней
Другой язык, но мне на нем не петь,
И если завтра мой язык исчезнет,
То я готов сегодня умереть.[2]

Зноў жа, ці няма тут пэўнай нацыянальнай абмежаванасці? Адразу скажам: не, няма! У гэтым жа вершы «Родная мова» паэт прызнаецца ў любві да ўсёй Краіны Саветаў, ад Балтыкі да Сахаліна, пра якую ён «па-аварску пеў як мог», за якую ён можа ў любы момант аддаць сваё жыццё.

[1] О писательском труде. М., «Советский писатель», 1955, стар. 169.

[2] Р а с у л Г а м з а т о в. Избранное в двух томах, т. 1. М., «Художественная литература», 1964, стар. 161.

Але ў сапраўднага паэта гаворыць нават форма твора. Вось пачатак верша:

Всегда во сне нелепо все и странно.
Приснилась мне сегодня смерть моя.
В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я.

Апошнія два радкі чатырохрадкоўя — гэта дакладнае паўтарэнне лермантаўскіх радкоў. Наогул увесь верш — гэта своеасаблівая рэмінісцэнцыя, якая нагадвае рытмічны і вобразны лад верша М. Лермантава «Сон». Ужо ў гэтым, у апеляцыі да імя вялікага сына брацкага народа, які калісьці апяваў Бацькаўшчыну паэта, відаць не вузкі правінцыялізм, а шырокі погляд на свет, любоў да ўсяго прагрэсіўнага, нягледзячы на расавыя і нацыянальныя межы.

У вершы Максіма Танка «Мне здаецца» таксама гаворыць нават форма твора. Менавіта такой змястоўнасцю формы, як і агульнай ідэйнай скіраванасцю, вершы аварца і беларуса выразна пераклікаюцца.

На першы погляд здаецца дзіўным сужыцце пад адной абалонкай верша рытмічна разняволенага і класічнага, сілаба-танічнага. Больш таго, у творы з **такой** ідэйнай устаноўкай свабодны верш, здаецца, зусім не падыходзіць. Сапраўды, у вершы адстойваюцца традыцыйныя, нацыянальныя пачаткі роднай культуры, у першую чаргу — родная мова. Але ж для **гэтай** мовы, **для гэтай** культуры свабодны верш — не толькі не традыцыйная, не нацыянальная форма, але нават, як сцвярджаюць некаторыя крытыкі, чужародная рэч, уплыў заходняй моды. У чым тут справа?

А ў тым, што гэтая вонкавая несуадпаведнасць вобразнага зместу твора яго форме на самай справе з'яўляецца падманнай, цікавым мастацкім жэстам паэта:

вось я выступаю за развіццё нацыянальных традыцый, за родную мову. А ці я нацыянальна абмежаваны чалавек? Глядзіце, я выкарыстоўваю нетрадыцыйную вершаваную форму — свабодны верш, якую нават паборнікі агульначалавечай культуры не дапускаюць да свайго парога. Альбо гляньце на традыцыйны верш гэтага твора. Ці такі ён ужо традыцыйны, ці не адчуваецца ў ім вялікая рытмічная раскаванасць — якасць верша лепшых паэтаў многіх народаў свету?! Няўжо рыфмы: **спытаюць — танец, жывата — на там-таме** — гэта беларуская нацыянальная паэтычная традыцыя, а не пэўныя павевы часу?! Дык хто, урэшце, нацыянальна абмежаваны — ці я, які, выступаючы за развіццё сваёй культуры і мовы, зусім не намераны трымацца ўчэпіста **ўсіх** традыцый, ці той, хто зракаецца **любых** народных традыцый, гаворыць на ўсіх мовах, «толькі не на сваёй», падсякае карэнні, іна якіх сам вырас?

Такая ўяўная спрэчка паэта са сваім апанентам, што выклікана да жыцця самой формай твора. Спрэчка глыбокая і прынцыповая. Ці ляжыць яна ў баку ад агульнай ідэйнай скіраванасці верша? Відавочна, што не. Як у твары Расула Гамзатава сам зварот да пэўнай, з добрым прыцэлам, літаратурнай рэмінісцэнцыі дапамог глыбей выявіць ідэю «Роднай мовы», інтэрнацыянальную па сваёй сутнасці, так і ў вершы Максіма Танка «Мне здаецца» наяўнасцыпобач з традыцыйным верша свабоднага дапамагае спасцігнуць усю паўнату ідэйна-вобразнага багацця твора. У ім, аказваецца, не толькі змест знайшоў неабходную форму для свайго выяўлення, але і форма у сваю чаргу стала актыўнай, змястоўнай.

Такім чынам, не дарэмна пацяснілася ў вершы традыцыйная сілаба-тоніка, уступіўшы пэўную частку сваёй: жылплошчы верлібру. Сужыццё апраўдала сябе.

Яшчэ пра верлібр

(Замест заключэння)

У сучаснай беларускай паэзіі ўслед, а то і побач з Максімам Танкам да свабоднага верша шторазахвотней пачынаюць звяртацца паэты як старэйшага, так і малодшага пакаленняў — Сяргей Дзяргай, Алег Лойка, Аркадзь Марціновіч, Анатоль Вярцінскі, Янка Сіпакоў, Міхась Стральцоў, Алесь Наўроцкі, Міхась Рудкоўскі, Мікола Кусянкоў і інш. Заўважаецца нараджэнне верлібра як пэўнай стылёвай плыні. Тым не менш часта можна пачуць: свабодны верш штучна сканструяваны паводле чужых узораў, ён супярэчыць самім асновам, у першую чаргу прасадычным, нашай мовы. Такія разважанні сустракаюцца не толькі ў беларускім, але і ў рускім, украінскім друку. Маўляў, свабодны верш у французскай, польскай ці якой іншай паэзіі — справа адна, у нас жа ён толькі выяўляе «беспадстаўнасць спроб перанясення прынцыпаў арганізацыі з адной мовы ў другую».[1] Але ж як тады быць з тым, што ў сусветнай паэзіі гэтая форма верша нядрэнна жыве не толькі там, дзе літаратурная мова па сваіх прасадычных уласцівасцях (сталае месца націску ў слове) блізкая, скажам, да французскай? Побач жа з французамі Полем Элюарам, Жакам Прэверам свабодны верш распрацоўваюць

[1] А. С. К а р п о в . Стих и время. М., «Наука», 1966, стар. 204.

ці зусім нядаўна распрацоўвалі такія выдатныя паэты сучаснасці, як чыліец Пабла Неруда, турак Назым Хікмет, чэх Вітэзслаў Незвал, грэк Яніс Рыцас, швед Артур Лундквіст.

Некаторыя літаратуразнаўцы звяртаюць увагу на непагрэшнасць літаратурных нацыянальных традыцый. Аднак не трэба забывацца, што ў першай палове XVIII стагоддзя такая «традыцыйная» для нас сілаба-тоніка таксама нярэдка кваліфікавалася як «штучна сканструяваная па чужых узорах», а менавіта па ўзорах англійскай і нямецкай паэзіі. Традыцыі — рэч даволі складаная, яны абумоўлены часам, пэўнымі гістарычнымі абставінамі. Так, надзвычай традыцыйная японская паэзія больш чым за тысячагоддзе свайго плённага развіцця выпрацавала была толькі дзве вершаваныя формы — танку і хайку, прычым апошняя вызначылася ў XVI стагоддзі як разнавіднасць першай. Аднак з канца XIX стагоддзя пад уплывам еўрапейскай і амерыканскай літаратур у ёй стала замацавалася яшчэ адна форма вершаскладання — гэндайсі. Гэта — сучасны свабодны верш, без якога немагчыма ўявіць цяпер японскую паэзію. Асабліва знамянальна тое, што пад уплывам гэндайсі ў многім змяніўся ідэйна-вобразны лад класічных танку і хайку. Сёння яны ўжо не абмяжоўваюцца апяваннем кахання, красы прыроды, у іх на поўную моц загучалі філасофскія і сацыяльныя матывы.

Гаворачы ўсё гэта, мы ні ў якім разе не хочам прынізіць значэнне сілаба-тонікі, звязаць будучае нашай паэзіі выключна з вершам свабодным. Так думаць было б па меншай меры наіўна. Чаканеныя шаснаццацірадкоўі Аркадзя Куляшова, багатыя рытмічнымі пераходамі вершы Пімена Панчанкі, традыцыйна-меладычныя радкі Петруся Броўкі, моцна скроеныя ямбы Аляксея Пысіна (ды ці ўсё пералічыш!..) сведчаць пра ве-

лізарнейшыя магчымасці гэтай сістэмы вершаскладання для выяўлення дум і пачуццяў нашага сучасніка. Можна сказаць больш: рытміка-інтанацыйныя, а таксама страфічныя мажлівасці, якія дае сілаба-тоніка, беларускай кніжнай паэзіяй за нейкіх сто гадоў яе «сілаба-танічнага» развіцця далёка яшчэ не вычарпаны. Беларуская паэзія ў выніку вядомых прычын не змагла ў свой: час апрабіраваць многія формы, створаныя сусветнай паэзіяй. Менавіта таму трэба ўсяляк вітаць любую спробу ў гэтым кірунку, накшталт з'яўлення вянкоў санетаў Ніла Гілевіча «Нарач»[1] і Хведара Жычкі «Абеліскі»[2].

Разам з тым у нас ёсць багацейшыя традыцыі песеннага фальклору, якія некаторымі паэтамі на шкоду прыродзе ўласнага таленту неабдумана абыходзяцца. Што датычыцца Максіма Танка, то ён побач з развіццём
класічных літаратурных традыцый не забываецца і на родны фальклор. Для яго вусна-паэтычная творчасць беларускага народа, як і народныя традыцыі наогул,— невычэрпная крыніца ідэй, тэм, вобразаў. Паэт, напрыклад, стварыў нямала цудоўных апрацовак народных казак, паданняў («Журавель і чапля», «Конь і леў», «Галінка і верабей», «Прычта пра хлеб» і інш.). Але найчасцей не гатовы народны сюжэт, а ўсяго толькі адзін сказ, адно словаспалучэнне, адно слова якоганебудзь фальклорнага твора можа абумовіць нараджэнне арыгінальнага верша са сваім, спецыфічна танкаўскім лірычным сюжэтам. Так, адзін са старэйшых беларускіх паэтаў Уладзімір Дубоўка зусім слушна ўказаў нядаўна на два радкі народнай песні, запісанай калісьці Міхалам Фёдароўскім:

[1] Н. Гілевіч. Перазовы. Мінск, 1967, стар. 40—55.
[2] «Полымя», 1968, № 3, стар. 3—8.

А, здаецца, той лясок не высок,
Не праходзіць галасок на лясок,—

як на прааснову верша Максіма Танка «Лясок».[1] Цудоўная інструментоўка гэтых радкоў вызначыла асноўны кірунак мастацкіх пошукаў, якія і прывялі да з'яўлення верша.

Фальклорныя вытокі творчасці паэта, сувязь яго з народнай паэзіяй, асабліва ў давераснёўскі час, вельмі грунтоўна, з веданнем справы разгледжаны ў кнігах У. Калесніка, Р. Бярозкіна, Д. Бугаёва, у асобных газетных і часопісных артыкулах. Калі гаварыць пра сённяшнюю паэзію Максіма Танка, то ў сэнсе развіцця народнапаэтычных традыцый яна бадай ці пайшла далей давераснёўскіх і пасляваенных пошукаў і знаходак. І ў гэтым — не слабасць паэзіі, а толькі характэрная асаблівасць яе.

Сёння паэт асабліва настойліва шукае ў галіне вершаскладання. Сведчанне гэтаму — шматлікія вершы Максіма Танка, якія часта з'яўляюцца ў друку, выклікаючы шчырую зацікаўленасць чытачоў і крытыкаў. Плён пошукаў у многім будзе залежаць ад кірунку далейшага развіцця ўсёй савецкай паэзіі.

«Цяжка сказаць,— пісаў Самуіл Маршак,— як пойдзе далей развіццё верша — ці будзе ўдасканальвацца рыфма, альбо запануе белы ці свабодны верш. Магчыма і другое — тут ёсць свая логіка. Як на сцэне з гадамі патрабуецца ўсё больш рэалізму, прастаты, так і ў паэзіі можа адбыцца (ды і адбываецца) моцнае збліжэнне верша з гутарковай мовай».[2]

[1] А. Г а р д з і ц к і . І ў жыцці і ў мастацтве. «Маладосць», 1966, № 12, стар. 138.

[2] С. М а р ш а к . Писать все так же трудно. «Вопросы литературы», 1964, № 9, стар. 51—52.

Сёння надзвычай цяжка, нават нельга прадказаць, як пойдзе далей і эвалюцыя верша Максіма Танка. Планаваць літаратурны працэс немагчыма, розныя прароцтвы тут непрыймальныя. Ці ж можна было, напрыклад, з нейкіх дзесятак гадоў таму назад убачыць у Аркадзю Куляшове, прыхільніку інтанацыйна разняволенага верша, заўзятага пабарніка строгіх вершаваных памераў, стваральніка шаснаццаціградкоўя — гэтага своеасаблівага санета?! Не выключана, што неўзабаве мы з'явімся сведкамі новых творчых знаходак Максіма Танка, у тым ліку і ў галіне паэтычнай формы. Бо, безумоўна, паэт і далей будзе праторваць для роднай паэзіі новыя, няведамыя сцежкі.

З М Е С Т

На белорусском языке

Рагойша Вячеслав Петрович

ПОЭТИКА
МАКСИМА
ТАНКА

Издательство Белорусского ордена
Трудового Красного Знамени
государственного университета
им. В. И. Ленина. Минск, Кирова, 24.

Рэдактар *М. Няхай*
Мастак *Л. Дубавіцкая*
Мастацкі рэдактар *В. Лапіцкі*
Тэхн. рэдактар *В. Безбародава*
Карэктар *І. Мураўёва*

АТ 08781. Здадзена ў набор 3/VI 1968 г. Падпісана да друку 3/X 1968 г. Фармат 70X108 $^{1}/_{32}$-Папера друкарская № 2. Фіз. друк. арк. 7,125. Ум. друк. арк. 9,97. Уч.-выд. арк. 10,09. Тыраж 1600 [экз. Цана 70 кап. Заказ 2293.

Друкарня Выдавецтва БДУ імя У. І. Леніна,
Мінск, Кірава, 24.